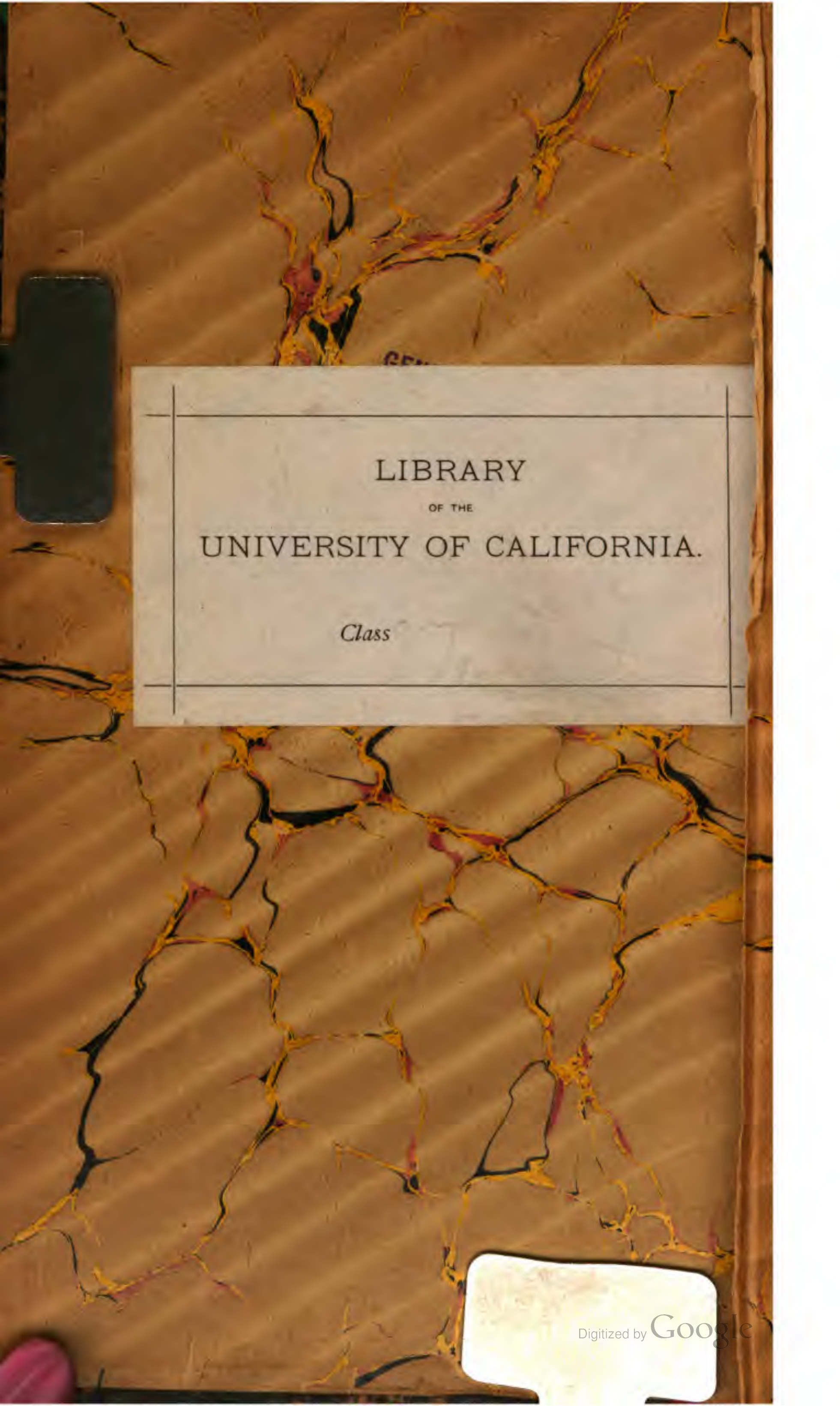

UC-NRLF
$B 185 150
Digitized by Google


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class
Digitized by Google



HISTOIRE

DE

LA COMÉDIE

ANCIENNE

II

SOUS PRESSE :

HISTOIRE DE LA COMÉDIE

AU MOYEN AGE

1 vol. in-8°.

Paris. — Imprimerie P.-A. BOURDIER, CAPIOMONT ET COMP., rue des Poitevins, 6.

HISTOIRE

DE

LA COMÉDIE

ANCIENNE

PAR

M. ÉDÉLESTAND DU MÉRIL

II



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET C[IE], LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

ET A LEIPZICK

A. FKANKC'SCHE VERLAGSHANDLUNG, F. VIEWEG

1869



La Poésie se meurt, la Poésie est morte. C'est l'Histoire qui est la grande œuvre du dix-neuvième siècle, et malgré le déchiffrement de pierres longtemps réputées illisibles, malgré les clartés imprévues que nos quatre-vingts ans d'agitations ont jetées sur le caractère des hommes et l'enchaînement des événements, l'imagination publique, ses fatalités et ses aspirations, l'éclosion et l'épanouissement des idées littéraires n'ont pas moins laissé pénétrer leurs secrets que les luttes du Forum et la chute des dynasties. A cette critique rogue et pédante qui, au lieu d'avancer, marquait le pas, épluchait dédaigneusement les mots et jaugeait les idées avec un mètre officiel, ont succédé des jugements véritables, l'appréciation raisonnée des différents talents et le rencadrement de chacun dans son époque et dans son pays. M. Villemain fut le premier en France à régénérer la critique par l'érudition et à sortir la littérature des formules invariables où de prétendus connaisseurs, renouvelés des Grecs, l'avaient emprisonnée. Avant de juger, il a voulu comparer et n'admirer le génie qu'à bon escient, après en avoir constaté le succès, compris les causes et reconnu l'influence. Il a fallu que les passions et les intérêts de l'homme, son milieu politique et social lui expliquassent le littérateur : les idées elles-mêmes sont devenues des résultats, et l'imagination n'a plus été la folle du logis. Nous sommes tous sortis de son cours ; les bravos qui acclamaient son enseignement retentissent encore à nos oreilles et

nous montrent la route de Byzance. M. Sainte-Beuve ne s'enferma point dans ces généralités historiques; sa critique est beaucoup plus intime : il étudie le talent dans tous ses tenants et aboutissants, et fait d'une biographie curieusement fouillée, quelquefois même un peu indiscrète, le dernier mot de l'histoire littéraire. Il est entré par la médecine dans la littérature et suppose volontiers que la pensée a des nerfs et des ganglions; il déshabille ses sujets, les saisit comme avec des tenailles et les attire dans le champ de sa lunette; alors il les tourne et les retourne, en montre l'endroit et l'envers. Peut-être voudrait-on qu'il s'occupât davantage dans ses investigations, de la cause première, du talent en lui-même, de la substance; mais il est resté physiologiste. Ainsi que tous les écrivains dont le succès est complet, il était d'ailleurs né tout spécialement pour ses œuvres: un rosier porte toujours des roses, et la rose est la reine des fleurs. Malgré toutes ses qualités mâles, son dévouement au travail et son initiative, la vaillance, la variété et l'étendue de ses idées, il appartient un peu par son esprit au genre féminin; il en a la faculté de se transposer et de s'éprendre, la divination et les délicatesses. Il aime aussi les finesses, les coups de griffe veloutée et les sous-entendus; comme une femme qui sait son métier d'élégante, préfère les nuances et les demi-nuances aux couleurs tranchées et se plaît à donner aux contours les rondeurs et le flou de l'estompe. Mais si vigoureux, si original que soit le talent, il subit les conséquences de son système : quelle qu'ait été leur importance sociale, les personnages que M. Sainte-Beuve accueille dans sa galerie semblent plutôt des portraits sur fond d'or que des réalités historiques.

M. Taine ne s'inquiète pas non plus des genres ni des catégories; il ne reconnaît point de règles absolues, et, si on le poussait, nierait les principes littéraires : quoi qu'en aient conclu des critiques superficiels, là s'arrêtent les analogies. M. Sainte-Beuve ne procède de personne et a pris la peine de créer la méthode qui lui convenait davantage : c'est un

aristocrate de l'esprit, très-exigeant en fait de distinction, qui ne se commet pas avec les petites gens de la littérature : *De minimis non curat praetor*. Quand il a trouvé un personnage qui satisfait ses goûts d'élégance et passionne sa curiosité, il l'étudie en lui-même, tourne tout autour, fouille dans sa correspondance la plus intime, interroge son valet de chambre, et, si bien fermée, si compliquée que soit la serrure, il crochette son intelligence et lit dans son caractère comme dans un livre. M. Taine, au contraire, ferait même à son insu profession de radicalisme ; c'est un philosophe très-décidé à rester philosophe, très-désintéressé des résultats, très-tranchant et très-intolérant. Si Spinosa n'eût pas existé, il n'aurait pas sans doute pensé au spinosisme ; mais il le sait par cœur, y croit systématiquement et pose pour l'élève de son maître. Avec sa liberté tant prônée et tant réclamée, l'homme n'est qu'un rouage inconscient dans la grande machine de l'univers ; il est tout et rien, un misérable grain de poussière et une portion intégrante de la divinité. En vain il s'agite dans son orgueil, tire à droite et à gauche, veut s'envoler lui-même et bat l'air de ses ailes de hanneton, la force des choses tient l'autre bout du fil. C'est le passé qui a formulé le présent, le dehors qui fait le dedans, le théâtre qui crée l'acteur ; vous et moi nous sommes une généralité ; il n'y a pas de biographie privée, mais une histoire infinie de l'Humanité (1). Le talent lui-même est impersonnel : quand l'humus se trouve contenir du phosphore, qu'aucun nuage ne neutralise l'action du soleil et que l'air ambiant est suffisamment saturé d'oxygène, l'incubation

(1) M. Sainte-Beuve, au contraire, voit tout dans la biographie ; il a lui-même très-nettement marqué les différences : On parle toujours comme d'une force fatale et comme d'une cause souveraine de *l'esprit du siècle*, de *l'esprit du temps* : cet esprit du temps, à chaque époque, il faut bien le savoir, n'est qu'un effet et un produit. Ce sont quelques hommes supérieurs qui le font et le refont sans cesse en grande partie et qui le déterminent, cet esprit de tous, en s'appuyant sans doute sur ce qui est à l'entour et en partant de ce qui a précédé, mais en renversant aussi d'ordinaire tout un état de choses, même au moral, et en le renouvelant. A chaque tournant de siècle, il y a de ces hommes puissants qui donnent le signal — c'est trop peu dire — qui donnent du coude à l'Humanité et lui font changer de voie ; *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, t. I, p. 139.

lieu et le grand homme pousse comme un champignon (1). C'était là, dans toute sa nudité, le crédo de l'athée hollandais, et M. Taine l'a démarqué et se l'est approprié tout entier, sans réconcilier le sens intime avec ses énormités et les rendre plus acceptables à la raison. Ce qui lui appartient véritablement dans ses livres, c'est un sentiment vif et profond de l'histoire et une intuition pénétrante, le débrouillement des intelligences les plus complexes et une analyse presque chimique des talents. Loin de contourner ses sujets et de les aborder par leurs pentes, sa pensée a la forfanterie de sa force; elle aime à montrer sa musculature, se roidit pour soulever une plume et exagère encore ses angles. Le vocabulaire abondant et multicolore abuse de sa richesse; mais s'il papillote quelquefois et empâte les idées, il les étale bien et en égrène successivement tous les détails : on voudrait seulement les percevoir plus en gros. Le style, bourré d'incises, est ferme, solide, trop visiblement travaillé et un peu argileux : M. Taine le manie et le remanie comme un sculpteur pétrit la terre glaise et y laisse partout l'empreinte de ses vigoureux poings.

Nous aurions voulu réunir les deux méthodes, conserver au talent son originalité propre, sa puissance innée, pour tout dire en un mot, sa personnalité, et expliquer par les circonstances diverses où il se développe et se produit, son caractère, ses aspirations, la variété de ses formes et son succès. Parfois, il est vrai, des engouements privés, qui se prétendent la renommée, inventent des grands hommes et leur jettent des couronnes comme dans une représentation à bénéfice; mais les gloires excentriques ont les tremblotements et la

(1) S'il se trouve quelqu'un, comme Masaccio, qui refuse absolument de se plier au système, M. Taine croit s'en tirer en écrivant : C'est un méditatif qui fait un coup de génie, un inventeur isolé qui voit subitement au delà de son temps; *Philosophie de l'art en Italie*, p. 4. On lit même quelques pages plus loin avec une véritable stupéfaction : Un seul peintre, inventeur précoce de toutes les idées et de toutes les curiosités modernes, Léonard de Vinci, génie universel et raffiné, chercheur solitaire et inassouvi, pousse ses divinations au delà de son siècle; *Ibidem*, p. 10. C'est fort bien dit, et d'une grande bonne foi, mais que reste-t-il du système?

durée des feux-follets ; le bon sens public, celui que les critiques appellent le bon goût, finit toujours par prévaloir et maintient sa suzeraineté sur les imaginations. Les Académiciens peuvent se regarder sans rire. Quoi qu'en disent les blancs-becs et les déshérités, il n'y a point non plus de bonnes fortunes en littérature, point de candidatures officielles ni d'élections à double fond; les vrais succès ont leur racine dans la vie même du peuple, et c'est encore plus incontestable des succès de théâtre que de tous les autres (1). Pour comprendre un poëte comique, pour apprécier ses œuvres à leur valeur, il faut s'oublier complétement soi-même, aller au rebours de l'histoire et redevenir un homme du passé, en prendre à son compte les préjugés et les préventions, le civisme étroit et violent, les aveuglements et l'ignorance de l'avenir. On confondra le progrès et le désordre, la perfection des lois et leur immobilité, un esprit instinctif de justice et la courtisanerie intéressée des masses. Ce sympathique Périclès, qui voyait si esthétiquement les choses et réhabilitait le gouvernement personnel par la hauteur de son patriotisme et la grandeur de son intelligence, ne sera plus que le Jupiter Olympien de la canaille; on le réaccusera, comme un aspirant à sa succession, d'orner trop magnifiquement Athènes de chefs-d'œuvre et de ne pas tenir assez bourgeoisement sa caisse. Socrate lui-même, un philosophe constamment actif, le seul qui ait jamais dû à son amour du bien d'être un grand homme, retrouvera sur le banc de ses juges un conservateur à tout prix, entiché du paganisme pourri de ses ancêtres, et ne lui paraîtra qu'un songe-creux ridicule et un ver rongeur qu'il fallait écraser. Le sens intime a beau protester : on ne juge bien le passé qu'en le recréant tout entier par la pensée et en vivant de sa vie; on sait alors, non ce qu'il est devenu pour

(1) M. Grote l'a dit très-justement : The common susceptibilities, common inspiration and common spontaneous impulse of a multitude, effacing for the time each man's separate individuality; *History of Greece*, t. V, p. 260.

des héritiers qui ne l'acceptent jamais que sous bénéfice d'inventaire, mais ce qu'il était réellement pour les contemporains ; on comprend ses besoins, ses passions, ses croyances et ses aspirations. L'imagination des poëtes ne travaille plus mystérieusement comme un ver à soie caché dans son cocon ; on la prend sur le fait, on en voit la genèse et l'on en suit les cristallisations. Aristophane lui-même n'est pas l'inventeur tout original que les cours de littérature supposent : Bdélycléon (1) était un particulier très-connu au marché au poisson, qui se faisait un revenu de ses devoirs de juge, et, après l'audience, dansait volontiers le cancan avec des filles. Strepsiade et sa mésaventure avaient déjà amusé la ville : le fils qu'il avait mis à l'école des philosophes pour apprendre à légaliser sa mauvaise foi l'avait pris lui-même à partie et avait habilement prouvé aux juges ébaubis son droit à des comptes qui ne lui étaient pas dus (2). Quand, pour échapper à l'invasion des Lacédémoniens, les habitants des campagnes se réfugièrent à Athènes, rien n'était préparé pour les recevoir ; on les campa où l'on put, eux et leurs bestiaux ; bien des maris se trouvèrent séparés de leur femme, et il en résulta probablement pour les plus pressés des scènes comiques qui donnèrent à Lysistrata l'idée de suspendre le droit conjugal et d'en renvoyer l'exercice à la paix (3).

Sans doute, cet optimisme de la Critique a aussi ses inconvénients. En mettant sur le premier plan les circonstances atténuantes, on paraît se désintéresser beaucoup trop des principes. Quand les faits ont marché, il faut prendre leur pas et changer avec eux, passer des causes du succès à celles de la décadence, et les légitimer tour à tour l'un et l'autre par des considérations qui, pour le lecteur inattentif, se déjugent

(1) Le protagoniste des *Guêpes*.

(2) C'est lui qui met en action la pensée des *Nuées*.

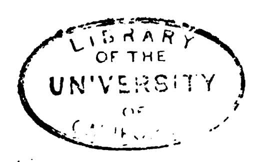
(3) Thucydide raconte le fait, mais sans entrer dans aucun détail et par conséquent sans le faire bien connaître. Il dit seulement, l. II, ch. 17 : Οἱ δὲ πολλοὶ τά τε ἐρῆμα τῆς πόλεως ᾤκησαν καὶ τὰ ἱερὰ καὶ τὰ ἡρῷα πάντα, et ch. 14 : Χαλεπῶς δὲ αὐτοῖς διὰ τὸ ἀεὶ εἰωθέναι τοὺς πολλοὺς ἐν τοῖς ἀγροῖς διαιτᾶσθαι ἡ ἀνάστασις ἐγίγνετο.

et se contredisent. La circonstance capitale de la littérature devient alors le caractère littéraire des différents peuples, et cette investigation partielle de leur nature est trop incomplète pour ne pas sembler souvent entachée de partialité et d'erreur. Il ne s'agit point dans une étude de la Comédie du rôle particulier de chaque peuple dans l'histoire de l'Humanité ni des grandes qualités qui lui avaient été départies pour le remplir, mais de ses petits côtés, de ses défectuosités morales et de ses verrues. Ainsi l'Italie n'a pas d'autre comédie nationale que la farce des places publiques, la farce bruyante, impudente et désordonnée. Cette singulière lacune chez un peuple si littérateur, si naturellement moqueur et si porté au rire, ne s'explique que par des défaillances de naissance; il faut les détailler, insister sur leurs conséquences, et l'on ne met point dans l'autre plateau de la balance les dons supérieurs dont il a été doué : la vivacité et l'indépendance de l'esprit, le bon sens pratique et avisé, la constance et la fermeté politiques, le mépris des obstacles et la foi dans son savoir-faire, le sentiment inné et le besoin du Beau, non sans doute de cet idéal sérieux et élevé qui a rompu tous ses liens avec la terre, mais du pittoresque, de l'harmonieux et de l'élégant; du Beau, préoccupé de sa forme, qui s'adresse aux sens autant qu'à l'âme et reconnaît leur prédominance.

Nous ne voudrions pas cependant qu'on s'y trompât. Nous ne sommes point de ces courtisans plus ou moins Hégéliens du succès, qui jugent l'histoire en regardant en arrière, s'inclinent respectueusement devant les faits accomplis et glorifient le passé même dans ses hasards et dans ses excès. Si le but suprême des peuples est un des secrets de l'avenir, s'ils y marchent inconsciemment comme un aveugle qui ne choisit pas sa route et ne voit pas la main qui le mène, ils ont des devoirs plus humbles à remplir, des lois de tous les jours à suivre, une moralité que chacun de nous juge dans sa conscience et dont ils sont comptables envers l'Humanité. En recherchant diligemment les faits, notre but n'était pas d'ail-

leurs de les recueillir pour eux-mêmes, ainsi qu'un érudit qui ne saurait pas que le noyau contient une amande, et de les ranger exactement à leur date. Leur valeur historique importait seule à nos études : nous voulions interroger ceux qui avaient quelque chose à nous apprendre, constater et apprécier l'influence qu'ils ont exercée sur le développement, le caractère et les diverses fortunes de la Comédie. Beaucoup sont de simples détails biographiques : l'imagination les a créés d'un coup de sa baguette et ils ont disparu le lendemain, sans rien laisser après eux que le sillon lumineux d'une étoile qui tombe. D'autres, sans rapport sensible ni dans l'inspiration ni dans les idées, se sont trouvés juxtaposés, on ne sait par quel hasard; leur pays et leur date semblent un mensonge. Il faut encore en ceci penser comme les contemporains et reconnaître humblement que la cause est entendue et qu'on ne déjuge point le succès. Mais malgré ses antinomies apparentes et ses non-valeurs, malgré son flux et son reflux, l'histoire littéraire est une histoire : les idées s'y suivent vraiment, s'enchaînent et succèdent légitimement les unes aux autres. Si libre que soit l'artiste, l'Art n'est point une vaine forme que le hasard imagine et que le caprice façonne à sa guise. Il a ses origines et sa racine dans le passé, sa raison d'être dans le présent, son progrès indépendant du talent qui se met à son service, son but qui fuit toujours et dont il se rapproche sans cesse. Là aussi, comme disait Caldéron,

Muera el hombre, viva el nombre.



HISTOIRE DE LA COMÉDIE

LIVRE IV

COMÉDIE GRECQUE

CHAPITRE VI

La Comédie nouvelle

Le succès était déjà une séduction dans le cinquième siècle avant l'ère chrétienne, et l'on croyait aussi avoir eu pleine raison de s'être laissé séduire. Tant que les gloires du gouvernement de Périclès éblouirent la Grèce entière et firent accepter aux Alliés, avec une sorte d'orgueil, l'arrogante suprématie d'Athènes (1), la Démocratie put s'y livrer à toutes ses turbulences naturelles et satisfaire ses plus mauvaises passions. Elle sourit aux violences égalitaires de la Comédie, l'encouragea par ses applaudissements à déprécier la politique de ses hommes d'État, et au besoin à calomnier leurs intentions. Mais la catastrophe si imprévue et si désastreuse de l'expédition de Sicile lui apprit enfin que le droit de tout entreprendre n'était pas le pouvoir de tout accomplir, et que les gouvernants étaient aussi les gouvernés. Cherchant à son tour le progrès dans la

(1) Voy. Böckh, *Staatshaushaltung der Athener*, t. I, p. 430 et suivantes. Dès que la fortune lui devint contraire, les Alliés cessèrent de se résigner à son empire et voulurent se venger de son arrogance; Thucydide, l. VIII, ch. 2.

réaction, elle abdiqua le pouvoir qu'elle se sentait incapable d'exercer, et le remit à cinq mille aristocrates improvisés, que, par une dernière hypocrisie de souveraineté, elle chargea selon l'usage de veiller en son nom au salut de la République. Un de leurs premiers actes fut l'institution d'un Sénat plus aristocratique encore, composé seulement de quatre cents membres investis de plus grands priviléges (1). La Constitution n'était plus qu'un expédient contre les difficultés du moment, trop illogique dans son principe et trop arbitraire dans sa nature, pour se livrer naïvement à l'argumentation passionnée des orateurs de la borne et aux plaisanteries plus subversives encore des politiques du théâtre. On alla, dans ce progrès en arrière, jusqu'à rappeler d'exil Alcibiade, un fanfaron d'aristocratie, qui voulait tout usurper de la tyrannie, même son insolence, et les plus démocrates acclamèrent son retour comme un triomphe pour la liberté (2). Les Lacédémoniens avaient donné un de ces pernicieux exemples, qui trouvent toujours des imitateurs parmi les mauvais citoyens, et quelquefois parmi les bons : ils avaient appelé le Grand roi à intervenir par la force dans les affaires intérieures de la Grèce (3). Dans l'accablement où les jetait la destruction de leur flotte et des dangers de jour en jour plus menaçants, les Athéniens crurent pouvoir oublier aussi leur mépris traditionnel de l'Étranger et recherchèrent désespérément l'alliance de Tissapherne (4). Ils voulaient bien en avoir le bénéfice, puisqu'il semblait impossible d'échapper autrement à une déchéance définitive, mais ils restaient trop Athéniens pour ne pas être profondément humiliés de pactiser ainsi avec un Barbare, et toute allusion à une politique si honteuse eût provoqué des cris d'indignation contre les infâmes

(1) Thucydide, l. VIII, ch. 68 et 70.

(2) Cornélius Népos, *Alcibiades*, ch. VI; Justin, l. V, ch. 4.

(3) Thucydide, l. VIII, ch. 13, 28 et suiv.

(4) Plutarque, *Alcibiades*, ch. XXV; Thucydide, l. VIII, ch. 45 et suivants.

gouvernants, qui subissaient lâchement la loi de la nécessité. La Comédie ne pouvait donc plus jouir de ses anciennes franchises : l'Archonte n'aurait pas autorisé des attaques qui, en taxant les chefs de l'État de trahison ou d'ineptie, eussent rendu un bon gouvernement de la chose publique encore plus impossible, et les spectateurs se seraient vengés sur la pièce de la maladresse de l'auteur à évoquer, au milieu d'un divertissement, le souvenir des désastres de la Patrie et de l'impuissance où elle était tombée. Bientôt même la défaite d'Égos-Potamos couronna toutes les autres : l'abaissement devint encore plus complet ; la ruine, plus profonde. Il fallut livrer la flotte aux Lacédémoniens comme une prise de guerre, raser les fortifications de la ville au son des instruments, et un despotisme à trente têtes fut intronisé sur les décombres de la République (1). Cette tyrannie de par l'Étranger dut se montrer à l'endroit de la Comédie plus systématiquement malveillante, et encore plus rigoureuse. Le pouvoir des Trente était la servitude du Peuple, et il ne s'était pas même fait légitimer pour la forme, par ce prétendu verdict de la souveraineté populaire, si facile à escamoter quand on sait effrayer les intérêts et compromettre les lâchetés. Institués par un vainqueur insolent comme un monument vivant des hontes de la Patrie, les Trente prirent fatalement, ainsi que tous les tyrans sans raison d'être et sans intelligence, leur point d'appui dans le silence public, et se persuadèrent que, pour être acceptés par tous, il suffisait de ne permettre à personne de motiver son désaveu et d'exprimer sa haine.

Bientôt, il est vrai, la restauration de la démocratie fut heureusement accomplie par les bannis ; mais si l'on peut toujours se débarrasser d'un tyran par un coup de main, un peuple ne

(1) Voy. Xénophon, *Historiae graecae* l. II, ch. 2 et 3.

devient libre par la grâce de personne. Il lui faut engager lui-même sa volonté dans la lutte, une volonté active et résolue, qui sache conquérir, à la sueur de son front, ce qu'on lui dénie et même ce qu'on lui octroie. La République restituée par Thrasibule avait beau s'inspirer des traditions et prétendre continuer le passé, ce n'était plus l'ancienne république d'Athènes. Aucune restriction nouvelle n'y réglementait la liberté, la démocratie pouvait y fonctionner avec la même passion et s'y livrer aux mêmes agitations ; de plus glorieux jours ne semblaient pas absolument impossibles, et l'on était déjà parvenu à ressaisir une certaine domination maritime ; mais le peuple avait encore plus souffert dans sa vanité que dans ses intérêts, et il garda rancune à l'État de sa défaite. On n'avait levé pendant longtemps les troupes que pour une campagne, quelquefois même pour une rapide expédition ou un coup de main ; mais il avait fallu, pendant la guerre du Péloponèse, entreprendre et soutenir de longs siéges. L'Athénien aimait ses habitudes, et plus encore ses plaisirs ; il avait été jusqu'alors heureux de ses droits de citoyen et fier de ses prérogatives ; il aimait à choisir ses magistrats, à voter ses lois, même quand il ne les votait pas, à fonctionner dans les Pompes et à se regarder passer, à savoir exactement tout ce qui se disait et ne se disait pas ; enfin il voulait s'atteler lui-même au coche de la République, tirer, pousser et souffler en personne. Malgré son courage naturel, il était donc peu porté à sacrifier le citoyen au soldat, et quand vinrent les revers et les désastres, quand il ne put plus s'associer avec la même confiance aux entreprises du Gouvernement, il compta avec son patriotisme et se fit remplacer dans l'armée par des mercenaires. La conduite et le sort des galères elles-mêmes, la plus sûre défense de l'État dans les jours de danger et sa fortune dans les autres, furent abandonnés à des matelots étrangers. A l'esprit politique, si actif jadis et si enthousiaste, se

substitua insensiblement le bon sens matériel et cagnard du petit bourgeois. On s'apprit à voir dans la paix, si honteux qu'en fût le prix pour la chose publique, un avantage personnel qui sauvait des inquiétudes d'une invasion et assurait un bon approvisionnement du marché. La politique même en paroles, celle qu'on pouvait faire les bras croisés en musant sous les portiques, n'avait plus le même charme. Les événements avaient plus rudement condamné la Constitution que ne l'eussent fait les plus cruels sarcasmes, et les glorieux souvenirs du passé auraient rendu l'humiliation du présent plus amère et ses embarras plus irritants. Le plus candide n'avait désormais rien à apprendre sur l'insuffisance des hommes, ni sur l'impuissance des choses, et personne ne croyait plus que pour corriger un abus, il suffît de le dénoncer dans une bacchanale au rire des spectateurs, d'ajouter une nouvelle loi aux mille et une que l'on possédait déjà, et de changer de Démagogue. On avait trop subi de révolutions pour ne pas redouter un peu les meilleurs changements, et l'on trouvait plus prudent et plus sûr de s'accommoder des abus et d'en tirer habilement quelque profit, que de courir après de nouvelles utopies. Chaque jour apportait sa peine : une insolence de l'Étranger, une nouvelle diminution de la richesse sociale (1) ou le renchérissement du poisson, et l'on se contentait de vivre au jour le jour, en tâchant d'oublier les éventualités du lendemain.

Ce changement dans les idées et les aspirations politiques en amena un plus considérable encore dans les mœurs. Aux fiévreuses excitations de l'agora succédèrent dans l'estime publique le goût de la tranquillité et l'amour égoïste du chez soi : on se fit comme une jouissance morale du bien-être physique, et

(1) La perte des anciennes possessions avait tué le commerce et la marine; on ne trouvait plus à louer ses maisons ni à prêter son argent. Voy. Böckh, *l. l.*, t. I, p. 128 et 493. Les citoyens, qui vivaient auparavant dans l'opulence, étaient obligés de travailler de leurs mains pour vivre; Xénophon, *Memorabilia Socratis*, l. II, ch. 7 et 8.

un besoin quotidien des superfluités du luxe. Bientôt les habitudes d'une vie plus polie et plus calme adoucirent à leur tour les âpretés d'un socialisme de première formation, désarmèrent la violence des partis, apprirent aux plus ardentes convictions une sorte de tolérance, et au langage une décence relative. Avec ses irritations de parti pris et son système de satire à outrance, la Comédie ancienne ne répondait plus à l'esprit de la civilisation : elle eût dans l'apaisement général des partis détonné comme un scandale, et souvent effrayé comme une menace personnelle. Pour en goûter beaucoup, même les beaux côtés, les citoyens ne se laissaient plus assez complétement absorber par la République (1). Les idées patriotiques qu'elle suscitait sans cesse, les nobles et généreux sentiments dont elle provoquait le réveil, n'auraient plus été assez appréciés, ni peut-être même compris. En théorie, l'État restait toujours le centre où tout devait converger et aboutir, mais chacun entendait dans la pratique garder sa propre circonférence et l'agrandir. En devenant moins passionnées, les opinions avaient acquis de l'intelligence et étendu leur horizon : la politique n'était plus une question de personnes que l'on tranchait selon les occasions en adorant superstitieusement un fétiche ou en chargeant un bouc émissaire de ses malédictions. Sur ce point, d'ailleurs, le sentiment public avait abondé dans le sens du despotisme et de la Censure. La loi ne se bornait pas à interdire, d'une manière absolue, l'exposition d'une personne vi-

(1) Aristote disait bien encore : Καὶ πρότερον δὴ τῇ φύσει πόλις ἢ οἰκία ἕκαστος ἡμῶν ἐστίν· *Politica*, l. I, ch. I, par. 11, et *Ibid.*, l. VIII, ch. I, par. 2 : Ἅμα δὲ οὐδὲ χρὴ νομίζειν αὐτὸν αὑτοῦ τινὰ εἶναι τῶν πολιτῶν, ἀλλὰ πάντας τῆς πόλεως· mais cela ne se trouvait plus que dans les livres de philosophie. Non-seulement on se permettait de penser très-mal de l'État, mais on ne gardait pas pour soi ses mauvais sentiments. Ainsi, par exemple, Euripide n'avait pas craint de mettre dans la bouche d'un de ces personnages pseudo-historiques qu'il prenait pour porte-voix de sa philosophie :

Ἡ φύσις ἐβούλεθ', ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει

(Élien, *Historia animalium,* l. IV, ch. 54),

et Anaximandride disait, en croyant abriter son insolence sous la drôlerie de la parodie :

Ἡ πόλις ἐβούλεθ', ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει·

(Aristote, *Ethica ad Nicomachum*, l. VII, ch. 2.)

vante sur la scène (1); elle reconnaissait le droit de se plaindre en justice (2) de toute attaque violente dont la considération d'un citoyen pouvait être amoindrie (3). Quant à la gloriole des auteurs, aux petites fumées de leur amour-propre, elle n'avait pas jugé leur devoir la moindre protection et laissait les spectateurs se prononcer à leur guise entre la vanité d'un bel-esprit qui s'adorait dans son talent et les critiques plus ou moins bouffonnes d'un amuseur de populace en goguette (4). On s'empressa d'abolir la partie plus spécialement démocratique et sociale de la Comédie ancienne, celle où, plantant là sa pièce au milieu de l'action et tournant le dos même au théâtre, l'auteur s'adressait au peuple-souverain, parlant à sa personne, et lui faisait vertement la leçon sur ses intérêts et ses aveuglements. Depuis que l'Autorité constituée veillait à son plus grand bien avec des soins si prévoyants qu'il n'avait plus à s'occuper de son pouvoir, de pareilles remontrances manquaient de res-

(1) Κωμῳδεῖν signifiait même d'abord Représenter réellement sur la scène une personne vivante, comme Aristophane l'avait fait dans *les Chevaliers;* c'est en ce sens que Platonius disait encore : Ἐν μὲν γὰρ τῇ παλαιᾷ (κωμῳδίᾳ) εἴκαζον τὰ προσωπεῖα τοῖς κωμῳδουμένοις, ἵνα, πρίν τι καὶ τοὺς ὑποκριτὰς εἰπεῖν, ὁ κωμῳδούμενος ἐκ τῆς ὁμοιότητος τῆς ὄψεως κατάδηλος ᾖ· dans Meineke, *Historia*, p. 533. Quand il ne signifia plus que Satiriser d'une manière quelconque, même en dehors du théâtre (voy. Lucien, *Piscator*, par. 26 et 27, et *Bis accusatus*, par. 33; Lydus, *De Magistratibus*, l. I, ch. 41; Élien, *Variarum historiarum* l. XIII, ch. 23, et Périzonius, *Ad Easdem*, l. II, ch. XIII, p. 104), on n'en comprit plus la portée primitive, et l'on voulut expliquer les anciens usages par ceux de son temps.

(2) On n'était auparavant justiciable que du bâton. Aristophane lui-même se crut quelquefois obligé de s'interdire les personnalités, διὰ τὸν πολὺν φόβον; dans Meineke, *Ibidem*, p. 532.

(3) Les autres étaient tolérées : dans le *Plutus*, qui est regardé comme le seul exemple de la Comédie moyenne qui nous soit resté, Aristophane raille Agyrrhius, un personnage du temps, de l'obscurité première de sa vie (v. 176), et Timothée, du faste qui lui faisait bâtir une maison aussi haute qu'une tour; v. 180. Machon dénonçait à la moquerie du peuple la gourmandise de Philoxénus (dans Athénée, l. VII, p. 341 E), et Eubulus, les habitudes parasites de Philocratès; *Ibidem*, l. I, p. 8 B. Des insultes beaucoup plus graves autorisent même à croire qu'on pouvait, sans enfreindre la loi, répéter les médisances ou les calomnies qui étaient de notoriété publique. Ainsi Aristophane nommait en toutes lettres, dans le *Plutus*, un Patroclès fameux par les hontes de sa vie (v. 84 et 85), un Philepsius qui payait ses dettes avec des contes en l'air (v. 177), et un Néoclidès, infâme perturbateur de la paix publique, qu'il avait fallu exclure des assemblées du Peuple; v. 665 et 666.

(4) Dans son *Mnésiptolémus*, Épinicus attaquait le tragique Séleucus et parodiait ses vers (voy. Athénée, l. X, p. 432 B); Timoclès relevait dans *les Héros* les imperfections oratoires de Démosthène (*Ibid.*, l. VI, p. 224 A), et reprochait à Hypéride, dans *les Icariens*, son obscurité habituelle; *Ibid.*, l. VIII, p. 342 A.

pect à la République et devaient sembler bien déplacées aux gouvernants (1). Ces réglementations de la Comédie, cette mise en suspicion de ses intentions et de ses résultats amoindrirent naturellement son importance religieuse : on s'habitua à n'y voir qu'un amusement populaire, obligé seulement à égayer la foule avec la permission de l'Archonte. Le Chœur avait le tort grave de rappeler beaucoup trop les anciennes prérogatives de la parabase : aucune raison n'autorisait désormais à en faire une charge publique, et la faveur du Peuple ne rapportait plus assez d'avantages pour que les riches acceptassent volontiers de subvenir à ses dépenses (2). Il devint donc de fête en fête plus mesquin et plus pauvre, plus étranger à la pièce, plus inutile au plaisir des spectateurs, et il finit par disparaître entièrement (3). Le discrédit où la politique était tombée, les méfiances chaque jour plus actives du pouvoir, les susceptibilités croissantes de la décence publique, la suppression du Chœur et le renoncement forcé à la poésie, qu'il mettait, même à son insu, dans la pièce, tout réprouvait à la fois la Comédie ancienne et obligeait les poëtes de trouver une nouvelle forme, moins en désaccord avec les circonstances du moment et l'esprit du temps. Chacun chercha de son côté, sans système, sans autre appui que le bâton inintelligent de l'a-

(1) Platonius disait, en parlant de la Comédie moyenne : Πλεῖστα τῶν παλαιῶν δραμάτων οὔτε χορικὰ (μέλη) οὔτε παραβάσεις ἔχοντα ; *De comoediarum differentiis*; dans Meineke, *l. l.*, p. 532.

(2) Dans la tragédie elle-même, les traditions n'étaient plus respectées. Un passage très-curieux de *la Propriétaire*, de Ménandre, nous apprend qu'il y avait habituellement au dernier rang plusieurs Choreutes qui ne chantaient pas et se bornaient à faire nombre; dans Stobée, *Sermonum* tit. CXXI, par. 11.

(3) C'est par une préoccupation beaucoup trop exclusive d'un témoignage que nous citions dans la note 1, que le père Brumoy, *Théâtre des Grecs*, t. X, p. 258, et Eichstädt, *De Dramate Graecorum comico-satyrico*, p. 72, ont pu dire que le Chœur ne perdit rien que sa musique. On y lit, quelques lignes plus haut : Οὐ γὰρ ἔτι προθυμίαν εἶχον οἱ Ἀθηναῖοι τοὺς χορηγοὺς τοὺς τὰς δαπάνας τοῖς χορευταῖς παρέχοντας χειροτονεῖν. Un passage de l'Ἀριστοφάνους βίος n'est pas moins décisif; *Ibid.*, p. 544. Mais le Chœur était en lui-même assez indifférent au Gouvernement; la suppression n'en fut ni officielle ni absolue, et, par caprice ou amour d'archéologue, il se trouva encore quelquefois de riches Athéniens qui en firent volontairement les frais. C'est en ce sens qu'il faut entendre le passage si mal compris de Lysias, *Pro Aristophanis Bonis ;* dans ses *Orationes*, p. 643.

veugle, essayant tour à tour les différentes imaginations qui s'offraient capricieusement à sa pensée. Comme on devait s'y attendre, il ne sortit point aussitôt de cette promiscuité d'efforts un genre à part, ayant une forme précise, un esprit vraiment à lui et des caractères déterminés (1). Mais ces tentatives

(1) C'est aujourd'hui reconnu par les critiques les plus intelligents, ceux qui vont au fond des choses et demandent aux mots d'exprimer des idées. La question a trop d'importance dans une histoire de la Comédie pour que nous ne citions pas textuellement quelques-uns des témoignages les plus importants. Aus dem künstlerischen Gesichtspunkte genommen ist ein Uebergang, keine Gattung; W. Schlegel, *Vorlesungen über dramat. Kunst und Litteratur*, t. I, p. 239; p. 347, trad. française. Uebrigens dürfen wir uns etwas Unsichres und Schwankendes in unsern Vorstellungen von der mittleren Komödie nicht verbergen; der Grund davon liegt in der Beschaffenheit der mittleren Komödie selbst, die mehr eine Uebergangsform als eine selbständige Gattung ist; O. Müller, *Geschichte*, t. II, p. 268. Die von den Grammatikern benannte mittlere Komödie war, ihrem Namen und Geiste gemäss, eine Stufe des Uebergangs und der Vermittlung zwischen alter und neuer Dichtung; Bernhardy, *Grundriss der griechischen Litteratur*, t. II, p. 1000. Spanheim disait déjà: Celle-là (la Comédie moyenne) n'ayant rien eu de différent de l'ancienne Comédie que la supposition de noms faux au lieu de véritables, et en gardant au reste le même caractère; *Sur les Césars de Julien*; dans Casaubon, *De Satyrica Poesi*, p. 347, éd. de Rambach. Voy. aussi Scaliger, *Poetices* l. I, ch. VII, p. 37; Ribbeck, *Ueber die mittl. und neue Attische Komödie*, p. 7, et Fielitz, *De Atticorum Comoedia bipartita*, Bonn, 1866. Des traces de cette opinion se trouvent même, pour ainsi dire, chez des contemporains. Dans l'*Éthique*, l. IV, ch. 14, où Aristote veut caractériser la différence de la Comédie ancienne à la Comédie nouvelle, il ne parle pas d'un troisième genre, et l'on pourrait citer plusieurs autres passages: voy. O. Müller, *l. l.*, t. II, p. 452, trad. de Hillebrand. Suétone ne mentionne pas non plus la Comédie moyenne, et cependant il distingue trois époques dans le théâtre comique d'Athènes : celle de Susarion, de Myllus et de Magnès; l'époque d'Aristophane, d'Eupolis et de Cratinus, et celle de Ménandre, de Diphile et de Philémon; *De viris inlustribus*, P. I, p. 9, éd. de Reifferscheid. Cette omission, certainement intentionnelle, se retrouve dans Diomède, *Artis grammaticae* l. III, p. 480, éd. de Keil. La difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, des classifications prouverait à elle seule que ce prétendu genre ne répond à rien de réel : ainsi, l'*Amphitryon* d'Archippus, qui obtint le prix dans la XCI^e Olympiade, ressemblait certainement bien moins aux pièces d'Eupolis qu'à celles d'Antiphane et d'Alexis, les deux seuls poëtes de la seconde époque qui aient eu l'honneur d'être nommés dans le canon d'Alexandrie. Platonius n'a pu s'empêcher de reconnaître (p. 532, éd. de Meineke), que l'*Ulysse* de Cratinus se rapprochait aussi beaucoup de la Comédie moyenne, et l'on en a dit autant non-seulement de l'*Éolosicon* et du *Plutus* d'Aristophane (ce qui s'expliquerait, vaille que vaille, par la date), mais de l'*Assemblée des Femmes*; Bernhardy, *Grundriss*, t. II, p. 981. Les anciens grammairiens ne savaient pas trop si Diphile appartenait à la Comédie moyenne ou à la Comédie nouvelle, et M. Meineke lui-même a dit : Diphilus quanquam Menandri aequalis et merito in praestantissimis novae comoediae auctoribus habitus, tamen, si indolem et ingenium ejus fabularum spectas, mediae propior fuisse videtur comoediae quam novae; *Historia*, p. 439, et il insiste sur cette opinion, *Ibidem*, p. 447. Mnésimaque appartenait, selon les uns, à la Comédie moyenne (Suidas, s. v. Μνησίμαχος, et Athénée, l. IX, p. 402 F), selon les autres, à la Comédie nouvelle (Eudocia, p. 303), et l'on a pu dire du rival de Ménandre, sans doute parce qu'il avait huit ans de plus : Poeta fuit hic Philemon, mediae comoediae scriptor; Apulée, *Florida*, par. XVI. Enfin Suétone disait, en parlant des poëtes de la Comédie nouvelle : Ab his Romani fabulas transtulerunt (*l. l.*), et nous allons tout à l'heure (p. 10, note 3) citer cinq comédies romaines qui, selon toute apparence, sont traduites d'Alexis. Voy. aussi Aulu-Gelle, l. II,

malheureuses se dégagèrent de plus en plus de ce qu'elles avaient de trop personnel; elles s'éclairèrent réciproquement de leurs succès et de leurs chutes (1), se poussèrent l'une l'autre, et arrivèrent enfin, après bien des tâtonnements (2), à un genre réel, le seul qui convînt à l'état de la société, parce qu'elle s'y reflétait tout entière et pouvait s'y reconnaître avec son dandysme littéraire, son hypertrophie de la pensée et ses somnolences de l'âme.

Aucune comédie appartenant vraiment par sa date à cette époque transitoire ne nous est parvenue entière; les fragments, en général très-courts, sont des maximes morales sans rapport essentiel avec le sujet, ou des tirades épisodiques juxtaposées capricieusement à la pièce dans un moment de verve, et les imitations, plus ou moins infidèles, qu'avaient pu faire les Romains en quête d'un théâtre national, ont péri plus complétement encore (3). Mais l'esprit d'un peuple est beaucoup plus logique et plus compacte que ne l'admettent les observateurs de la pensée à la loupe; l'histoire littéraire n'est point, quoi qu'ils en disent, une biographie subordonnant les idées de chacun, aux petits faits de sa vie; ni la poésie, une suite d'accidents et de caprices. Les chefs les plus avancés du mouvement rentrent à distance dans les rangs : les plus excentriques en apparence, ceux qui paraissaient aux contemporains ne suivre que leur propre voie, mettent pour la postérité leur originalité dans leur poche et emboitent le pas avec les autres. Il suffit de

ch. 23. Cette classification remonte cependant très-haut, et on lui croyait des bases sérieuses, puisque Antiochus d'Alexandrie avait fait un livre Περὶ τῶν ἐν τῇ μέσῃ κωμῳδίᾳ κωμῳδουμένων; Athénée, l. XI, p. 482 C.

(1) Antiphane qui, selon un grammairien anonyme, avait composé deux cent soixante pièces (dans Meineke, *l. l.*, p. 537), ou même, d'après Suidas (s. v. Ἀντιφάνης), deux cent quatre-vingts, ne fut couronné que treize fois.

(2) Athénée fait dire à un amateur de théâtre qu'il en avait lu plus de huit cents (l. VIII, p. 336 D), et l'auteur anonyme du *De Comoedia* (dans Meineke, p. 537, l. 22), connaissait soixante-quatre poëtes.

(3) Ainsi, par exemple, l'*Epistola* de Caecilius était sans doute imité de l'Ἐπιστολὴ d'Alexis; son *Exsul*, du Φυγάς; son *Syracusius*, du Συρακούσιος, et Turpilius avait traduit deux autres comédies d'Alexis, le Λαμπάς et le Δημήτριος ἢ Φιλέταιρος.

connaître le point de départ et le but définitif où une littérature est arrivée pour deviner la direction qu'elle donnait à ses efforts et comprendre mieux qu'elle sa propre pensée.

C'est surtout à l'occasion de ses plaisirs qu'un peuple se cramponne au passé et résiste obstinément aux changements. On ne lui plaît qu'en se conformant à ses goûts, et ceux de la veille deviennent insensiblement, sans le concours de personne, les goûts du lendemain. Tout semble un sujet de plaisir quand la jeunesse épanouie se plaît à vivre, et, aux jours renfrognés du déclin, lorsqu'on a cessé d'être amusable, on s'amuse encore par le regain des joies de son jeune âge. Les bacchanales et les traditions du théâtre qui les avait continuées, introduisaient dans tous les sujets, sous le nom de *Choreutes*, des groupes d'acteurs, aux vêtements tranchés, qui animaient l'action au moins de leur présence. Quand le Chœur officiel vint à leur manquer, les poëtes comiques n'en étaient pas moins forcés par les habitudes et le goût du public à lui donner des pièces à spectacle ; ils durent aviser et remplacer par des réalités historiques, encadrées dans une mise en scène pompeuse, les fictions contemporaines et bourgeoises de leurs devanciers. Mais l'histoire, lors même qu'elle semble aux spectateurs une ironie du Destin, est un résultat positif, trop sérieux et au fond trop logique pour prêter beaucoup à rire, même aux misanthropes. Faute de pouvoir ridiculiser les événements, la Comédie moyenne s'attaqua donc à une des formes sous lesquelles ils étaient le plus connus ; tout en conservant aux personnages leur état civil et leurs noms historiques, elle devint une parodie (1). Mais ce ne fut plus, comme il s'en trouvait d'assez

(1) Le grammairien Platonius, qui avait à sa disposition beaucoup de pièces dont le titre lui-même nous est inconnu, le dit positivement : Ἡ δὲ μέση κωμῳδία ἀφῆκε τὰς τοιαύτας ὑποθέσεις, ἐπὶ δὲ τὸ σκώπτειν ἱστορίας ῥηθείσας ποιηταῖς ἦλθεν. Ἀνεύθυνον γὰρ τὸ τοιοῦτον, οἷον διασύρειν Ὅμηρον εἰπόντα τι ἢ τὸν δεῖνα τῆς τραγῳδίας ποιητήν. *De Comoedia*, dans Meineke, *l. l.*, p. 533, Nous connaissons encore un *Ulysse* d'Amphis (Athénée, l. xv, p. 691 A), un autre, d'Anaxandride (Athénée, l. vi, p. 227 B, et p. 242 D), et *Ulysse ou les Gens clair-*

nombreux exemples au théâtre, le persiflage d'une œuvre applaudie et une charge à fond sur un homme d'État qui s'était travesti en poëte et voulait gouverner la République du haut d'un drame. Elle s'en prit de préférence à l'histoire elle-même, surtout aux vieux mythes qui se prêtaient mieux aux transformations (1), et elle y trouvait l'occasion de malignes allusions qui lui permettaient de produire sur la scène des faits réels et de flageller des personnes vivantes sur le dos de ses personnages (2). Le peuple cherchait à se consoler par les jouissances de l'esprit des désappointements de sa politique; il pensait davantage, et des lectures plus étendues lui permettaient de goûter des plaisanteries plus générales et plus sérieuses. Comprenant la position nouvelle qui lui était faite, la Comédie ne s'adressa plus seulement à l'esprit naturel, à celui qui saisit les saillies au vol et s'amuse surtout de sa prestesse et de son habileté à les comprendre; elle ne jongla plus avec les mots du vocabulaire et les ridicules du prochain comme un bateleur avec des muscades; elle s'imposa un sujet, voulut avoir des aspirations plus littéraires, et se reconnut un but poétique et une raison d'être étrangère aux divertissements de la fête. Le rhythme ne s'abandonna plus au caprice du moment et aux hasards de la situation; il prit de la consistance, de la régularité, et accepta,

voyants (Πανόπται), d'Eubulus; Athénée, l. XI, p. 478 C. Alexis avait fait aussi un *Ulysse se lavant les mains* (peut-être *après dîner :* ἀπονιπτόμενος; *Antiatticista*, p. 98, l. 17), et un *Ulysse faisant de la tapisserie :* litt. Tissant, ὑφαίνων; Athénée, l. X, p. 421 A. L'Italiote OEnonas, qui avait donné à Ulysse un jargon particulier à la ville de Soles, se rattachait sans doute par une imitation plus ou moins directe à cette phase de la Comédie : voy. Athénée, l. I, p. 20 A.

(1) Nous citerons entre une foule d'autres l'*Adonis* d'Antiphane (*Antiatticista*, p. 77, l. 25), celui d'Ararus (Athénée, l. III, p. 95 E), et un troisième par Philiscus (Suidas, s. v. Φιλίσκος); *l'Artémis* d'Ephippus (Athénée, l. III, p. 112 F); *l'Atalante* d'Alexis (*Antiatticista*, p. 108, l. 3) et celle de Philétaerus (Athénée, l. X, p. 416 F); le *Deucalion* d'Antiphane (Athénée, l. III, p. 118 D), celui d'Eubulus (*Ibid.*, p. 100 E), et celui d'Ophélion; Suidas, s. v. Ὠφελίων.

(2) Nous ne pensons pas cependant comme M. Welcker, que les poëtes de la Comédie moyenne déguisassent sous des noms mythologiques de pures fictions, se rapportant à des situations et à des personnes de la vie réelle; l'histoire était trop connue et trop respectée pour qu'on se permît de la violer avec cette impudence.

Μακάριόν ἐστιν ἡ τραγῳδία
ποίημα κατὰ πάντ', εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι
ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι
πρὶν καί τιν' εἰπεῖν, ὥσθ' ὑπομνῆσαι μόνον

sinon des lois, au moins des habitudes (1). Le style lui-même acquit de l'égalité et une élégance plus systématique et plus soutenue, mais au détriment de l'élévation et de la force (2). Il renonça à la fois aux effusions lyriques et aux plates obscénités (3) qui caractérisaient si singulièrement la Comédie ancienne, et se tint dans un juste milieu, peu poétique au fond, comme toutes ces terres de brume du bon sens qui ne sont ni le ciel, ni la terre. Les poëtes n'étaient plus de simples improvisateurs, comptant sur la vivacité de leur esprit et les hasards de leur verve, mais ils n'avaient point cette conscience littéraire qui comprime les expansions de la muse et contraint la facilité à travailler difficilement : l'amour-propre d'auteur lui-même leur faisait défaut, et pour se donner des semblants de réalité ils ne craignaient pas de disputer aux marchandes d'herbes des mots encanaillés, au ban de la littérature (4). A défaut d'une idée d'art qui l'élevât et de ridicules d'après nature, que la loi avait déclarés respectables (5), la Comédie moyenne se rabattit

δεῖ τὸν ποιητήν. Οἰδίπουν γὰρ ἄν γε φῶ,
τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἴσασιν· ὁ πατὴρ Λάϊος,
μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες,
τί πείσεθ' οὗτος, τί πεποίηκεν;

disait Antiphane; *Poesis*, dans Athénée, l. VI, p. 222 A.

(1) Dans les fragments qui nous sont parvenus, le vers est presque toujours un trimètre régulier. Quand d'autres mètres s'y mêlent, ce n'est plus habituellement par indifférence ou par négligence, mais par préméditation, pour rendre par une cadence différente la pensée plus saillante, comme dans les hexamètres dactyliques cités par Athénée, l. X, p. 449 E, p. 450 C, et l. XII, p. 553 A. Il y avait des formes lyriques dans le *Phileuripide* d'Axionicus (*Ibid.*, l. VIII, p. 342 B); mais on peut conjecturer d'après le titre de la pièce que c'était plutôt une imitation moqueuse du poëte tragique ou quelque reste de l'ancien Chœur, qu'une licence toute capricieuse.

(2) Voy. l'Anonyme, Περὶ κωμῳδίας; dans Meineke, *l. l.*, p. 537, l. 6 et suivantes.

(3) Comme cette forme de comédie n'était pas un genre à part, mais une continuation et une transformation graduelle de la Comédie ancienne, ces tendances pudibondes ne pouvaient pas être systématiques. On trouve même dans les vers cités par les grammairiens de préférence aux autres des choses d'une grossièreté révoltante. Ainsi Eubulus disait, d'après saint Clément d'Alexandrie, *Stromata*, l. VII, p. 487, éd. de Potter :

Αὐτοῖς δὲ τοῖς θεοῖσι τὴν κέρκον μόνην
καὶ μηρὸν, ὥσπερ παιδερασταῖς, θύετε.

(4) Τῆς δὲ μέσης κωμῳδίας οἱ ποιηταὶ πλάσματος μὲν οὐχ ἥψαντο ποιητικοῦ, διὰ δὲ τῆς συνήθους ἰόντες λαλιᾶς λογικὰς ἔχουσι τὰς ἀρετάς, ὥστε σπάνιον ποιητικὸν εἶναι χαρακτῆρα παρ' αὐτοῖς. Platonius, *De Comoedia*, p. 537, éd. de Meineke.

(5) Faute de citoyens suffisamment moquables, on s'en prenait aux rares étrangers assez mêlés à l'histoire et aux intérêts d'Athènes pour que les railleries à leur adresse fussent comprises sans peine et fortement goûtées. Voilà pourquoi Cratinus le Jeune avait attaqué Alexandre, tyran de Phères, dans son Διονυσαλέξανδρος, et Eubulus dans son Διονύσιος, Denys, tyran de Syracuse. Le titre de plusieurs pièces d'Antiphane, *l'Arcadien*,

sur les jeux d'esprit à la mode et en broda artistement ses canevas. Elle plaçait çà et là des proverbes courants (1), s'ingéniait à en émettre de nouveaux qu'on pût se passer l'un à l'autre en souriant, et se complaisait à proposer aux spectateurs quelqu'une de ces subtiles et obscures *devinailles* (2), si chères à l'esprit ingénieux et un peu puéril des Grecs (3).

Travaillée ainsi, préparée à la lueur de la lampe, la Comédie perdit l'imprévu, les grâces prime-sautières et le caractère populaire qui avaient jadis fait sa fortune, et se rapprocha de plus en plus de la littérature écrite. Le bien-dire des personnages n'eut plus la précision et le naturel d'un dialogue animé qui pousse devant lui au hasard; l'esprit y fit sa toilette, posa et se donna des grâces. Elle chercha des traits vifs, des observations fines, une clarté scintillante; elle voulut charmer le bon goût et entraîner tous les suffrages. Mais si bien pailletées qu'elles fussent, d'ingénieuses broderies et l'élégance éclatante du

la Béotienne, *le Byzantin*, *le Carien*, *l'Épidaurien*, *les Égyptiens*, *l'Éphésienne*, *le Zacynthien*, montre bien la nécessité où se trouvaient les poëtes comiques, qui ne voulaient pas risquer des poursuites judiciaires et compromettre au moins leur fortune, de s'attaquer à des ridicules étrangers.

(1) Les grammairiens en ont cité une foule : voy. la table du *Comicorum graecorum Fragmenta*; p. 801-802. Antiphane avait même fait une ou peut-être deux pièces, intitulées Παροιμίαι, *les Proverbes* (Athénée, l. II, p. 60 E), et Παροιμιαζόμενος, *le Diseur de Proverbes*; Photius, *Lexicon*, p. 538, l. 25. Voy. Rondewald, *De Usu proverbiorum apud Aristophanem*, Munster, 1857, in-4°.

(2) Quelques pièces semblent même avoir eu pour sujet principal de donner ce petit divertissement aux spectateurs : nous citerons entre autres la *Cleobulina*, d'Alexis (Athénée, l. XIII, p. 586, A), le *Problema*, d'Antiphane (*Ibidem*, l. x, p. 450 C), et le *Sphingocarion*, d'Eubulus (*l. l.*, l. XII, p. 553, A), où l'auteur recherchait aussi certainement les jeux de mots, comme dans ce vers (*Ibid.*, l. x, p. 449 E) :

Ἀξύνετα ξυνετοῖσι λέγων, νόμον ἔννομον ἕλκων.

Ménandre lui-même avait encore mis des griphes dans le prologue de *la Messénienne*, selon Démétrius, *De Elocutione*, par. 153. Ces jeux d'esprit se trouvent chez les peuples les moins lettrés, et l'on en a beaucoup recueilli depuis quelques années. Claude Nouvellet avait déjà publié à Lyon, en 1671, un recueil intitulé *les Devinailles*.

(3) Elles faisaient un des amusements favoris des banquets. Voy. Plutarque, *Septem sapientum Symposion*, par. VIII et IX, *Moralia*, p. 181, éd. Didot; Aristophane, *Vespae*, v. 20-23, et Antiphane, *Cnoethideus*, fr. I; dans Athénée, l. x, p. 448 E. Le philosophe péripatéticien Cléarque avait même publié un livre Περὶ γρίφων, et Coelius Rhodiginus disait dans ses *Antiquae lectiones*, l. XV, ch. 4 : Sympotica et convivalia fuerunt et illa, aenigma et griphus; illud lusum habebat, hic vero etiam studium et curam. Voy. Derling, *De Consuetudine proponendi aenigmata apud Veteres*, Halae, 1720, in-4°; Giraldus, *De aenigmatibus Veterum*; Zorn, *De antiquis aenigmatum in coenis Usu*, et Stuckius, *Antiquitatum convivalium* l. III, ch. XVII, p. 359, éd. de Zurich.

style n'amusèrent pas même des spectateurs athéniens, comme d'ardentes personnalités qui satisfaisaient leur esprit moqueur et souvent leurs propres animosités : elles ne pouvaient les intéresser à l'égal d'un but politique qu'ils poursuivaient eux-mêmes avec passion, et l'on s'efforça d'y suppléer en donnant plus d'agrément au sujet, en rendant les incidents plus nombreux et plus divers, en les nouant avec plus de force et en les dénouant avec plus d'habileté (1). Les mentions si variées de mets, les menus de festin, mille et mille détails de gourmandise sans intérêt ni comique en eux-mêmes prouvent bien qu'on voulait peindre avec vérité des mœurs réelles (2) ; mais la réalité, la vie manquait aux personnages ; c'étaient des généralités, ainsi que la pièce elle-même, des hypothèses (3). Sans principe supérieur d'aucun genre qui la contînt et lui fît contrepoids, la démocratie d'Athènes suivait sa pente naturelle ; elle était vaniteuse, égoïste, tracassière et déposait comme partout sur le moral. Elle avait étendu une couche uniforme, un peu grise, sur tous les caractères et décapité toutes les individualités ; plus d'hommes, des citoyens d'Athènes. L'esclavage supprimait tous les bas-fonds de la société officielle ; le plus humble naissait aristocrate, et les relations étrangères à la politique étaient trop rares et trop insignifiantes pour créer des oppositions persistantes, et donner des habitudes particulières

(1) Ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλ' ἅπαντα δεῖ
εὑρεῖν, ὀνόματα καινά, τὰ διῳκημένα
πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφήν,
τὴν εἰσβολήν·

disait Antiphane dans le fragment de sa pièce intitulée *la Poésie*, qui nous a été conservée par Athénée, l. VI, p. 222. Aristophane lui-même donna plus de consistance au sujet de son *Plutus*, qu'il composait dans des circonstances politiques fort semblables à celles où se développa la Comédie moyenne, et dans le *Cocalus*, représenté sous le nom de son fils Ararus, employa les deux moyens qui jouèrent un si grand rôle dans la Comédie nouvelle, le viol et la reconnaissance, φθορὰν καὶ ἀναγνωρισμόν ; Anonymus, *Aristophanis Vita ;* dans Meineke, *l. l.*, p. 544, l. 25.

(2) Nous indiquerons seulement le fragment du *Cydon* d'Ephippus, cité par Athénée, l. VII, p. 322 D. Voy. aussi pour une autre preuve le premier fragment du *Circulator* d'Amphis et le second du *Glaucomate laborans* d'Alexis ; dans le *Poetarum comicorum graecorum Fragmenta*, p. 485 et 521.

(3) Κατασχολοῦνται δὲ πάντες περὶ τὰς ὑποθέσεις, disait l'Anonyme, *De Comoedia ;* dans Meineke, *l. l.*, p. 537, l. 9.

à la volonté et à la pensée. Les caractères assez prononcés pour résister à ce niveau égalitaire de la législation et des mœurs, et conserver un relief exceptionnel, étaient des excentricités ayant un nom propre, qu'on n'aurait pu produire sur le théâtre sans s'exposer à des vengeances particulières et aux sévérités de la loi. Les Grecs étaient d'ailleurs trop sensibles à la beauté physique et trop artistes pour ne pas accorder une confiance aveugle à leurs sensations, et ne pas croire que l'extérieur de l'homme était la physionomie du dedans et sa vraie forme. Avec leurs traits immobiles et d'une laideur exagérée, les masques ne se prêtaient donc ni aux mouvements de la vie, ni aux nuances de la réalité; ils ne pouvaient s'associer qu'avec des difformités morales, aussi tout d'une pièce, et vues au microscope. Les personnages eux-mêmes étaient nécessairement comme les masques des types arrivés à leur dernière expression. Quelles que fussent la fable et la situation où ils se montrassent, ce n'était jamais de véritables individus adonnés à l'éloquence ou à la philosophie, tenant boutique ouverte d'amour ou voulant s'assurer de bons dîners par des bassesses, mais des généralités abstraites et immuables : l'Orateur ridicule, le Philosophe grotesque et pernicieux, la Courtisane décevante et le Parasite glouton (1). Déjà cependant on cherchait à les diversifier et à les animer davantage, on se choisissait des modèles réels et l'on peignait vraiment l'Humanité sous des noms de fantaisie (2). Déjà l'on ne se contentait plus d'exciter à tout prix les rires bruyants de la foule, on voulait mêler un peu de sérieux à la gaieté et quelque instruction au plaisir; on aimait à orner le dialogue de maximes acérées qui entraient dans l'esprit par la pointe (3),

(1) Déjà dans le *Plutus* la plupart des personnages sont assez vagues pour n'avoir pas de nom propre. C'est Un homme de bien, Un sycophante, Un témoin, Une vieille femme, Un jeune homme, Un prêtre de Jupiter.

(2) Voy. ci-dessus, p. 15, note 1.

(3) Ainsi, par exemple, Amphis disait dans *l'Empire des femmes* :

Πῖνε παῖζε! θνητὸς ὁ βίος· ὀλίγος οὑπὶ γῇ χρόνος,
ἀθάνατος δ'ὁ θάνατός ἐστιν, ἂν ἅπαξ τις ἀποθάνῃ·

dans Athénée, l. VIII, p. 336 C.

à disposer les événements comme dans un apologue pour arriver à la morale de la fin (1). Ces tendances s'accusèrent, se satisfirent de plus en plus, et leur développement complet aboutit enfin après bien des tentatives malheureuses à ce que les critiques ont appelé la *Comédie nouvelle*.

Nous ne possédons plus aucune pièce de cette époque; les titres eux-mêmes ont péri en grand nombre (2), et la partie de la Poétique où Aristote discourait de la Comédie en s'appuyant, selon son usage, beaucoup plus sur les faits que sur des considérations philosophiques, est également perdue (3). Mais les fragments cités par les grammairiens sont assez nombreux pour en représenter suffisamment le style, et malgré l'infériorité (4) et l'infidélité systématique du Théâtre romain (5), il nous reste des renseignements assez précis et assez significatifs pour nous permettre d'en apprécier aussi le caractère (6). Les Anciens nous ont même laissé quelques analyses, à la vérité

(1) Cette influence morale du Théâtre était positivement reconnue par les poëtes : En voyant de plus grands malheurs que tous ceux qu'on a soufferts, disait Timoclès, on apprend à se laisser moins abattre par la douleur; *Mulieres bacchanalia agentes*, dans le *Poetarum comicorum Fragmenta*, p. 614.

(2) 16 sur les 108 comédies de Ménandre, 43 sur les 97 pièces de Philémon, et 50 sur les 100 pièces de Diphile.

(3) Il mourut un an avant la représentation de la première pièce de Ménandre (Eusèbe, *Chronicon*, Ol. cxiv, année 4), et n'avait pu ainsi appuyer ses règles sur des exemples appartenant véritablement à la Comédie nouvelle, mais tous ses éléments et toutes ses nécessités se trouvaient déjà dans ce qu'on a appelé la Comédie moyenne.

(4) Quintilien disait en comparant les pièces latines aux comédies grecques : Vix levem consequimur umbram; l. x, ch. 1.

(5) Cette altération avait même un nom particulier, *Contaminatio*, et les ennemis de Térence la lui reprochaient (*Andria*, prol., v. 16; *Heautontimorumenos*, prol., v. 17) avec injustice, puisque malgré la richesse de sa verve comique, Plaute se croyait aussi obligé par les exigences du public romain de combiner ensemble deux pièces grecques pour en faire une seule : voy. Ladewig, *Ueber den Kanon des Volcatius Sedigitus*, p. 27 et suivantes. Cette curieuse question d'histoire littéraire a été traitée d'une manière spéciale par Grauert, *Historische und philologische Analekten*, p. 116 et suiv., et Könighoff, *De Rationequam Terentius in fabulis latine convertendis secutus est*, Cologne, 1843.

(6) On est assurément bien loin de connaître tous les détails : ainsi, par exemple, l'Esclave honnête et fidèle du *Collier* (Πλοκίων), sort tout à fait de la catégorie ordinaire des Esclaves, et soit que dans une autre pièce intitulée *les Femmes qui boivent de la ciguë* (Κωνειαζόμεναι) Ménandre ait composé un drame avec poison ou attaqué dans une parodie la manie de se tuer dans une orgie qui avait passé de Céos dans l'Attique, c'était une comédie d'un genre tout exceptionnel qu'il est impossible d'apprécier. Mais nous ne nous occupons ici que de l'histoire littéraire en général, et devons laisser de côté toutes les fantaisies et tous les hasards qui ne se rattachent pas au développement et au caractère de l'art.

fort succinctes, mais cette brièveté est elle-même un trait caractéristique : elle prouve par la meilleure des raisons, par le témoignage même de la pièce, la maigreur et le vide du sujet (1). Le Prologue des *Adelphes* dit en termes formels à des spectateurs qui pouvaient vérifier son affirmation, qu'une partie de la pièce était littéralement traduite de Diphile (2); le commentateur latin de l'*Héautontimoruménos* de Térence citait, pour l'expliquer, les passages correspondants de celui de Ménandre (3), et si l'*Hécyre* se fût sensiblement éloignée du grec, Apollinaris Sidonius n'aurait pas eu recours à l'original pour en donner une intelligence plus complète à son fils (4). On con-

(1) Le *Collier* de Ménandre est assez longuement analysé par Aulu-Gelle (l. II, ch. 23); le sujet de son *Fantôme* (Φάσμα) est indiqué par Donatus (*ad Eunuchum*, prol., v. 9), ainsi que celui de son *Trésor* (Θησαυρὸς, *Ibidem*, v. 10), et il nous semble assez probable qu'une épigramme d'Agathias le Grammairien s'était inspirée de sa *Fille battue* (Ῥαπιζομένη), et en a reproduit le sujet; dans Brunck, *Analecta*, t. III, p. 38.

(2) Verbum de verbo expressum extulit;
Adelphi, prol., v. 11.

Le scoliaste de l'*Andrienne* dit aussi, prol., v. 10 : Prima scena *Perinthiae* (de Ménandre) pene eisdem verbis, quibus *Andria*, scripta est.

(3) Voy. act. II, sc. III, v. 51; act. II, sc. IV, v. 4, et act. III, sc. I, v. 11. Le fragment conservé par le scoliaste de Platon, p. 380, se retrouve aussi presque mot à mot act. I, sc. I, v. 10. On a même voulu conclure de deux vers du prologue (4 et 5), que Térence avait par exception traduit fidèlement l'original grec :

Ex integra graeca integram comoediam
Hodie sum acturus Heautontimorumenon.

Mais il y a là un jeu de mots cherché : *integer* n'y conservait pas sa signification la plus usuelle, et par conséquent le sens n'est pas sûr. En raison des habitudes de Térence, nous traduirions volontiers : Je vais aujourd'hui jouer devant vous *l'Héautontimoruménos*, une comédie nouvelle, tirée d'une comédie grecque, qu'on n'avait pas encore traduite.

(4) Nuper ego filiusque communis Terentianae Hecyrae sales ruminabamus; studenti assidebam, naturae meminens et professionis oblitus : quoque absolutius rhythmos comicos incitata docilitate sequeretur, ipse fabulam similis argumenti, id est *Epitrepontem* (l. *Epitrepontes*) Menandri in manibus habebam; *Epistolarum* l. IV, let. 12. L'autorité de ce passage si positif a été contestée quoique, selon Bembinus, il y ait dans une vieille didascalie, mal lue par Pighius (*Annales Romanorum*, t. II, p. 392) : *graeca Menandru, non Apollodoru*; mais d'autres mss., préférés par Lindenbrog et Westerhof, attribuent positivement l'original à Apollodore, et nous lisons dans une Vie de Térence publiée par le cardinal Mai : Fabulae ejus exstant quatuor e Menandro translatae... duae ex Apollodoro Caricio (*l.* Carystio), *Hecyra* et *Phormio*; *Fragmenta Plauti et Terentii*, p. 38. Nous savons d'ailleurs qu'il y avait dans la pièce de Ménandre un cuisinier insolent (μαγειρὸς σκωπτικός; Athénée, l. XIV, p. 659 B) et un vieillard très-avare, nommé *Smicrinès* (Scoliaste d'Aristote, p. 23, et Stobée, *Sermones*, tit. XXX, par. 7), dont aucune trace ne se trouve dans celle de Térence. Un passage de la préface du *Phormio* par Donatus, beaucoup trop négligé, même par M. Ritschl, semble encore plus contraire : Hanc comoediam manifestum est prius ab Apollodoro sub alio nomine, hoc est Ἐπιδικαζόμενον, graece scriptam esse, quam latine a Terentio *Phormionem*. Quamobrem nulla dubitatio est, hanc solam esse cui nomen poeta mutaverit. Nous ajouterons qu'aucun des fragments connus des *Parents en procès* ne se retrouve dans la comédie latine, et que Donatus a cité dans le commencement de son

naît d'ailleurs, depuis quelques années, une comédie grecque antérieure à la Renaissance (1), plus véritablement antique que les vieilles imitations latines (2), et des modèles de la Comédie nouvelle avaient traversé les années les plus destructives du fanatisme et de l'ignorance (3). Michel Psellus put commenter dans le onzième siècle jusqu'à vingt-quatre comédies de Ménandre (4), et cinq cents ans après (5) un savant considérable affirmait avec ce ton tranchant qu'à moins de perdre tout respect de soi-même on ne se permet pas sans une certitude positive, qu'une partie de son œuvre existait encore à Constantinople (6).

commentaire de l'*Hécyre*, des passages correspondants de la *Belle-Mère* d'Apollodore qui ne laissent aucun doute sur les rapports étroits des deux pièces. Tout ce qu'il est permis de conclure de la lettre d'Apollinaris, c'est que selon son usage Térence avait *contaminé* son *Hécyre*, et y avait introduit quelques passages littéralement traduits de Ménandre.

(1) L'auteur, Démétrius Moschus, de Lacédémone, l'a dédiée au prince Louis Gonzaga, de Mantoue, qui mourut en 1478.

(2) Elle a été publiée en 1845 à Athènes, dans le septième cahier du journal intitulé Ἑλληνομνήμων ἢ σύμμικτα Ἑλληνικά, et réimprimée à Hanovre, en 1859, par M. Ellissen. Peut-être trouverait-on aussi quelques restes plus vivants de la Comédie de Ménandre, dans un volume indiqué par Panzer, que nous avons eu le regret de ne pouvoir consulter : *Comoediae hodierna Graecorum dialecto conscriptae, quae Venetiis publice solent aliquando exhiberi*, Vinegia, per Giovantonio et Fratelli da Sabio, 1529, in-4°.

(3) Nous savons par le témoignage de Libanius (t. III, p. 375, éd. de Reiske), que Ménandre était encore représenté ou au moins récité publiquement pendant le quatrième siècle; Ausone, Apollinaris et Donatus avaient ses comédies sous la main, et Alcyonius, un Grec venu en Italie après la conquête de Constantinople, disait sans autre intérêt que la vérité de l'histoire : Audiebam etiam puer ex Demetrio Chalcondyla, graecarum rerum peritissimo, sacerdotes graecos tanta floruisse auctoritate apud Caesares Byzantinos, ut integra, illorum gratia, complura de veteribus Graecis poemata combusserint; imprimisque ea, ubi amores, turpes lusus et nequitiae amantium continebantur, atque ita Menandri, Diphili, Apollodori, Philemonis, Alexis fabellas... intercidisse; *De Exsilio*, l. I, p. 69, Lepsick, 1707.

(4) Fabricius, *Bibliotheca graeca*, t. I, p. 769. On lit dans l'*Alda*, une élégie dramatique du treizième siècle, que nous avons publiée dans nos *Poésies inédites du moyen âge*, p. 425-442 :

Venerat in linguam nuper peregrina latinam
haec de Menandri fabula rapta sinu,

et malgré la facilité des écrivains du moyen âge à supposer des origines qui relevaient leurs œuvres, nous ne serions pas surpris que celle-ci eût quelque vérité, car on lit immédiatement avant les vers que nous venons de citer :

Nominis accipio pro nomine significatum ;
non potui nomen lege domare pedum.

Le nom de la pièce signifiait donc dans l'original grec *mascula virgo*, et ce titre expressif, composé pour la circonstance, était bien dans les habitudes de la langue et de la Comédie de Ménandre.

(5) En 1585.

(6) Extant quaedam, sed non omnes; Antoine du Verdier, *Bibliotheca sive Antiquitates urbis Constantinopolitanae*, p. 57. Hemsterhuys disait aussi dans son commentaire de Pollux : Nos magno redimendum censeremus, si quid Menandri comoediarum, quarum non contemnendam partem etiamnum in quibusdam Graeciae bibliothecis delitescere ex ipsis Graecis plus una vice audivi, inveniri possit (l. X, par. 98, p. 1272 B), et l'on ne peut rien conclure, au moins pour le passé, de l'insuccès des recherches de Villoison, de Minoïde Minas et de M. Miller.

Le titre de la pièce néo-grecque, *Neaera*, est lui-même une tradition de l'Antiquité (1), et l'on retrouve sur le premier plan les quatre principaux caractères du Théâtre athénien, la Courtisane, l'Esclave rusé et fripon, le Parasite (2) et l'Entrepreneur de libertinage (3). L'action est si lente et si simple qu'elle est à peu près nulle; il y a un but didactique (4), un épilogue adressé aux spectateurs (5), des réjouissances finales (6), et le dénoûment ne termine rien (7). La scène est dans la rue, le Chœur ne paraît pas même pour meubler le théâtre, et la division en cinq actes, peut-être établie par l'éditeur, ne se rattache à rien de réel : elle n'est ni dans le sujet ni dans la pièce, et les scènes peu nombreuses qui sont censées se suivre immédiatement, ne sont pas mieux liées ensemble. C'est, selon toute apparence, une imitation plus ou moins calquée de la Comédie de Ménandre : il n'y manque qu'un peu plus de souffle, de l'esprit, de la grâce et la perfection de la forme.

Les circonstances politiques s'étaient encore aggravées; la fortune semblait avoir décidément condamné Athènes, et l'anxiété du présent, les souvenirs du passé, les incertitudes de l'avenir décourageaient les esprits prudents et les détournaient des affaires publiques. Sans doute l'amour de la Patrie n'était pas éteint dans les âmes, on rêvait sa gloire; on se passionnait pour ses intérêts, un peu par habitude, beaucoup par vanité, parce qu'on était citoyen actif et l'héritier de son père; mais on se croyait naïvement le centre de la République, et l'on tendait de plus en plus à s'en faire aussi la circonférence. Si tapageur qu'il continuât à se montrer, le patriotisme n'était plus au fond que de

(1) Il y avait au moins deux pièces de ce nom : une par Timoclès, l'autre par Philémon, et l'on sait par Aulu-Gelle, l. XIII, ch. 22, que Licinius Imbrex en avait imité une en latin.

(2) Il s'y livre aux mêmes détails de gourmandise; act. I, p. 42.

(3) Πορνοβοσκός.

(4) Ἐγὼ ἡμῖν, ὦ ἄνδρες, ταῦτα προσμαρτυρῶ.

(5) Voy. la note précédente.

(6) Λαμπρὰ δὲ ἡμῖν σὺν θεῷ παρακείσεται τράπεζα.

(7) Pantagoras rentre seulement en possession de l'argent que la Courtisane avait escroqué à son fils.

la vanité et une spéculation plus ou moins intéressée ; il fomentait l'envie, soufflait la méfiance et poussait à la délation, mais n'entretenait plus la grande ambition et n'inspirait pas le dévouement qui se sacrifie. Trop inquiet, trop remuant, trop incurablement spirituel pour avoir jamais été un homme politique sérieux, l'Athénien était, à l'époque où florissait Ménandre, le plus déplorable et le plus dangereux des démocrates : il s'ennuyait, et il était dans ses instincts et dans ses habitudes de s'amuser. Les subtilités philosophiques mises à la mode par Socrate et par les sophistes avaient détruit tout ce qu'il pouvait avoir d'esprit pratique : elles lui avaient appris à chercher ses opinions dans le bleu du ciel au lieu de regarder à ses pieds, et à mettre des idées quelconques à la place des faits. Quand chez un peuple, même affecté d'une vanité moindre, on monte solennellement à une tribune bien en vue, on s'y croit volontiers sur un théâtre, et l'homme politique se double d'un histrion ; il veut se faire applaudir à tout prix, exagère ses idées, drape ses sentiments et se boursoufle d'éloquence. Aussi les hommes d'État étaient-ils devenus un spectacle à grand orchestre ; le Peuple, convoqué pour régler des affaires urgentes, venait pour passer agréablement son temps ; il entendait qu'on le récréât, qu'on l'adulât, qu'on s'adressât à son amour-propre plutôt qu'à sa raison, et il votait ensuite vaille que vaille, sous le coup de ses impressions, sauf à s'en repentir amèrement le lendemain et à punir ses orateurs de la confiance absurde qu'il leur avait accordée. Pourquoi, ô Minerve, s'écriait, en partant pour l'exil, Démosthène frappé dans son patriotisme plus encore que dans son ambition et dans ses affections, pourquoi aimes-tu les trois plus abominables choses qu'il y ait au monde, le hibou, le serpent et l'Assemblée du Peuple d'Athènes?

Dans cet affaissement général de l'esprit et de la conscience politiques, les anciennes mœurs elles-mêmes avaient été atteintes.

L'emploi des mercenaires étrangers, et l'éloignement chaque jour plus invincible des citoyens pour les fatigues et les embarras de la guerre avaient retiré aux rudes et grossiers exercices de la palestre leur importance sociale. Les plus attachés aux traditions cessèrent d'y encourager les autres, et l'on s'abandonna, dès les plus actives années de sa jeunesse, à des habitudes de désœuvrement et d'inertie. Sous cet heureux climat où la Nature semble une bonne mère n'ayant que des sourires pour ses enfants, il en résulta bientôt un affaiblissement physique qui, en les rendant plus pénibles, détourna de toutes les occupations exigeant quelque force, alanguit aussi les courages et énerva jusqu'aux volontés. L'indolence ne fut plus seulement le luxe des riches : chacun s'étendit dans son manteau, dénoua sa ceinture, voulut s'endormir au soleil et se laissa bercer par les événements.

Pour assurer la prospérité du commerce maritime, cette source presque certaine de fortune et d'influence politique, il fallut que la République accordât aux citoyens qui daignaient s'y livrer des exemptions et des priviléges (1). D'une nation d'hommes d'État, les Athéniens étaient devenus un cercle de littérateurs, très-préoccupés de la pureté du style, très-experts en matière d'éloquence et très-ferrés sur la science de la vie. Il ne resta plus qu'une seule occupation qui parût suffisamment commode et agréable, c'était d'errer nonchalamment par la ville, recueillant les commérages du marché, regardant aboyer les chiens, et discourant avec passion sur tout ce qu'il est donné à l'intelligence de connaître et tout ce qu'il lui est interdit de savoir (2). Ces conversations avec le premier venu, sur un sujet quelconque, devinrent une des grandes nécessités de la vie.

(1) Ils auraient même été, selon un scoliaste, exempts de l'impôt sur les propriétés.

(2) Il y avait des conversations spirituelles et intéressantes sous les différents portiques; Théophraste, *Characteres*, ch. II.

On s'y apprit à ne voir dans les questions les plus claires et les plus graves qu'un sujet amusant à débattre, un tournoi d'esprit où l'on prenait, selon les hasards du moment, le côté du soleil ou celui de l'ombre; on se fit, même dans les discussions sérieuses, un jeu de sa parole, et l'on finit par jouer aussi avec la dignité de son caractère et avec sa conscience (1). La vie s'était insensiblement débarrassée de tout ce qu'à défaut de la religion, le patriotisme et l'instinct du beau y avaient mis de réfléchi et d'élevé. L'élégance de la pose et la grâce un peu frivole de la forme primaient le fond des choses; la moralité, quand, oubliée par hasard dans un coin de l'intelligence, les folles herbes d'une culture à outrance ne l'avaient pas étouffée, s'affirmait plus volontiers par des sentences bien ingénieuses que par des actes. On ne marchait plus au but qu'on se proposait d'atteindre, la tête haute, en suivant droit son chemin; on louvoyait au moindre obstacle, et on le saluait gracieusement, en passant, du sourire et du geste. A l'amour un peu braillard du bien et au culte ardent de la Patrie avaient succédé des appétits de jouissances physiques et morales toujours inassouvis. On relevait, il est vrai, le plaisir par une modération de bonne compagnie, un dilettantisme contenu et des raffinements d'abeille, mais on le rendait par ces délicatesses encore plus séduisant, et l'on s'enfonçait de plus en plus dans une vie toute capitonnée de mollesse et de grâce, que ne troublaient aucune curiosité sérieuse, aucune sympathie trop active, aucun intérêt passionné pour rien ni pour personne.

On reçoit en naissant l'empreinte de sa famille et de sa race, puis, sous l'influence du milieu social où l'on vit et des circonstances personnelles que chaque jour amène et modifie, les instincts se développent ou se compriment, les tendances natu-

(1) La foi athénienne en était venue à ce point qu'on ne payait plus ses dettes sans se précautionner de bons témoins; Théophraste, *Characteres*, ch. XIV.

relles s'amoindrissent ou s'accroissent, et il se forme peu à peu un vice dominant ou une qualité maîtresse qui se subordonne tous les autres mobiles, en caractérise l'ensemble et établit entre eux une sorte d'homogénéité que ne modifieront plus d'une manière sensible les hasards et les évolutions de la vie. C'est de cette association des différentes activités de l'âme, de la combinaison de ces éléments si divers et souvent si contraires, que naît la vraie personne, celle qui n'a pas seulement un nom et une position dans le monde. Il y a des époques et des peuples d'une activité exubérante, où tous les sentiments sont des passions, et toutes les passions deviennent des actes : chacun a véritablement une physionomie et une individualité carrée, dont il se plaît à montrer les arêtes. Un contemplateur de l'Humanité coudoie alors à chaque pas des ridicules dans la rue, et y trouve des comédies toutes faites, qu'il ne faut plus qu'écrire; mais au temps de Ménandre, rien de semblable n'existait plus à Athènes. Des esclaves au ban de la Société dispensaient les plus petites gens de toutes ces professions manuelles qui mécanisent l'homme, lui imposent des habitudes à part comme à un rouage engrené dans d'autres rouages, dévoient ses idées de leur expansion naturelle, les compriment, les étirent et les approprient à leur travail. Les citoyens se bornaient à être des citoyens, à manger officiellement à la gamelle de l'État et à fonctionner tous ensemble à la même heure, conformément à la loi. Ils poussaient à la grâce de Dieu, comme des champignons, sur la place publique, sans l'assistance d'aucune école, ouverte aux uns et inaccessible aux autres. Tous s'initiaient à la religion en regardant les mêmes cérémonies et concourant aux mêmes Pompes, s'instruisaient des affaires publiques et du droit social en écoutant les mêmes orateurs, se développaient et s'aiguisaient l'esprit en riant des mêmes plaisanteries. Le sans-façon et l'uniformité des habitudes démocratiques supprimaient

ces mille différences factices qui finissent par en amener de réelles ; les plus riches couraient par la ville, mêlés aux plus pauvres, sans aucun esclave à leur suite, et faisaient eux-mêmes leur marché, discutant la qualité des denrées, en débattant le prix, et, pour épargner quelques oboles, provoquant les insultes des harengères (1). Chacun s'empressait en personne auprès des étrangers les plus mal vêtus et s'enquérait, le nez au vent, des nouvelles de la journée ; chacun conversait avec tous (2) et discourait également sur la physique et la métaphysique.

Ces goûts excessifs, ces sentiments excentriques qui, dans notre civilisation surmenée, dérangent si souvent l'équilibre naturel de l'intelligence et créent, pour ainsi dire, un nouvel homme à leur titre, étaient alors si exceptionnels qu'on les eût pris pour un désordre mental, et, au lieu d'en rire, le public apitoyé aurait conseillé au malade quelques drachmes d'ellébore. Malgré tous ses dieux domestiques et ses frais de culte laissés à la dévotion de chacun, le paganisme n'était au fond qu'une religion d'État, une simple institution politique, qui n'avait pas même été votée au scrutin, sans autre base que des traditions ridicules, sans autre autorité que la force publique et le pouvoir de l'habitude. Il s'adressait à l'homme surtout en sa qualité de citoyen, et à moins de circonstances bien insolites n'agitait pas les âmes, n'allumait chez personne cet ardent fanatisme qui ouvre une voie nouvelle à la vie et y pousse violemment à ses risques, quelquefois aussi aux périls des autres. Si curieux que l'on fût des choses littéraires, on ne devenait

(1) L'insolence des marchands de poisson (πρὸς τοὺς καταράτους ἰχθυοπώλας ἐν ἀγορᾷ) nous est attestée, entre autres, par le *Circulator* d'Amphis (dans Athénée, l. VI, p. 224 D), et l'*Ardelio* de Diphile (Athénée, *Ibidem*, p. 225 A). Elle tient sans doute aux tromperies habituelles d'un commerce si aventureux, car on la retrouve aussi dans le moyen âge :

> Aigre est plus que sanglier ne lée,
> voire plus que la Barbelée
> Qui de poisson est venderesse
> a Paris, et grant tanceresse ;
>
> *Livre de Mathéolus*, l. II, v. 3792.

(2) Thémistocle, à qui d'importantes occupations ne permettaient pas cependant de rôder dans les rues aussi souvent que beaucoup d'autres, connaissait tous les citoyens par leur nom ; Plutarque, *Themistocles*, ch. v, par. 7.

pas facilement un lettré, même à Athènes; les livres étaient rares (1), à peine accessibles aux plus riches, et ces longs monologues avec un auteur favori, cette pratique de ses sentiments, cette adhésion continue à ses idées qui, dans les temps modernes, dérangent si souvent les premiers plis, n'y détruisaient point l'influence uniforme d'une éducation et d'une civilisation communes. Les passions elles-mêmes, ces aspirations fiévreuses qui détrônent les anciens mobiles et prennent la direction souveraine de la vie, ne pouvaient exister légalement dans un État si envahissant, qu'il appelait l'homme un citoyen et ne lui laissait pas même la propriété de sa personne (2) : il n'y en avait en réalité qu'une seule, l'ambition du pouvoir, ou comme on disait dans la langue politique du temps, l'amour de la Patrie. Cet autre amour, devenu le couronnement de l'éducation, et souvent sa réforme, ce sentiment exclusif (3), fondé à la fois sur un attrait instinctif et sur une estime réfléchie, cette extase de l'âme, où la vie se double d'une autre vie, et le bonheur se centuple par le bonheur d'un autre, n'était dans l'Antiquité qu'une vengeance des dieux (4) ou un appétit sensuel (5), et quelquefois un abrutissement (6). Sans doute, quoi qu'on en

(1) Xénophon, *Socratis Memorabilia*, l. IV, ch. II, par. 1. Les grammairiens eux-mêmes n'avaient pas l'*Iliade*; Plutarque, *Alcibiades*, ch. VII.

(2) Ἦ οὕτως εἶ σοφὸς, ὥστε λέληθέ σε, ὅτι μητρός τε καὶ πατρὸς καὶ τῶν ἄλλων προγόνων ἁπάντων τιμιώτερόν ἐστιν ἡ πατρὶς καὶ σεμνότερον καὶ ἁγιώτερον· Platon, *Crito*, par. XII : *Opera*, t. I, p. 40, éd. de Didot. Démosthène disait encore, *De Corona*, par. CCV : Ἡγεῖτο γὰρ αὐτῶν ἕκαστος οὐχὶ τῷ πατρὶ καὶ τῇ μητρὶ μόνον γεγενῆσθαι, ἀλλὰ καὶ τῇ πατρίδι· *Opera*, p. 157, éd. Didot.

(3) Théoclès demande aux dieux, dans les *Lettres d'Aristénète*, de l'empêcher d'aimer à la fois la fille et la mère : Ὦ θεοὶ ἀποτρόπαιοί γε ὄντες, τὸ δυσσεβὲς τρέψετε, θυγατρὶ καὶ τεκούσῃ μή ποτε συμμιγείην· l. II, let. VIII, p. 158, éd. de Paris, 1610.

(4) C'est Vénus tout entière à sa proie [attachée,

disait le plus antique des poëtes modernes. Dans les *Ethiopiques*, Héliodore, l. VII, ch. IX, (*Erotici scriptores*, p. 338, éd. Didot) appelle encore l'amour μανία, et *Ibidem*, ch. X, p. 339, νόσος. *Quid hoc morbi est?* disait Ménandre dans l'*Eunuque* de Térence, act. I, sc. II, v. 225. Voy. ci-après note 6.

(5) Hanc tu mihi vel vi, vel clam, vel precario
Fac tradas : mea nihil refert, dum potiar modo

(*Eunuchus*, act. II, sc. IV, v. 319),

disait un des amoureux les plus aimables du Théâtre classique, et on lisait dans *l'Amant pris en haine* de Ménandre : Tu n'as donc jamais aimé, Géta? — Non, je n'ai jamais eu la panse assez remplie; *Omissa in Fragmentis*; dans le *Poetarum comicorum graecorum Fragmenta*, p. 767.

(6) Μέγα τι σθένος ά Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί·
Sophocle, *Trachiniae*, v. 497.

ait dit par une grande ignorance des civilisations primitives, l'amour n'était pas cependant une infamie des sens, c'était une fonction normale ; on aimait comme on digérait, parce qu'on avait l'appareil de l'amour, et que l'homme était une sensibilité servie par des organes qu'elle devait servir à son tour. Mais les sages subissaient à regret cette loi de la Nature : ils pensaient que pour être un appendice nécessaire de l'homme (1), la femme n'en était pas moins un fléau (2), et la plus agréable leur semblait la plus venimeuse (3).

La vie domestique elle-même ne reprenait pas en sous-œuvre ce qu'avaient fait les mœurs publiques et ne variait point les caractères : elle n'avait pas comme ailleurs l'action à long terme de la goutte d'eau qui tombe sourdement, reparaît de nouveau, tombe encore et finit par creuser la pierre. On se mariait par convenance de famille ou par hasard, sans autre pensée que d'accroître son importance politique et de se procurer des héritiers. Habituellement fiancées dès leur plus jeune âge, avant qu'on pût même pressentir dans l'enfant le charme personnel de la femme, les Athéniennes étaient élevées dans un gynécée et soigneusement gardées des sentiments qui seraient sympathiques à leur mari, et des idées qui en rempliraient la vie. On n'attendait même pas pour les lui conduire leur quinzième année (4), quand sous les puérilités d'une enfance pro-

Il disait même en parlant de l'amour dans le Chœur de l'*Antigone*, v. 790 :

Ὁ δ' ἔχων μέμηνεν.
Σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους
φρένας παρασπᾷς ἐπὶ λώβᾳ.

(1) Quel malheur, répétait Euripide, que les femmes soient nécessaires pour avoir des enfants ! *Hippolytus*, v. 618 et suivants.

(2) Ἀνάγκη γὰρ γυναῖκ' εἶναι κακόν·
Ménandre, *Fabularum incertarum* fr. III.

Ἀθάνατόν ἐστι κακὸν ἀναγκαῖον γυνή·
Philémon, dans Stobée, tit. LXVIII, par. 3.

(3) Γυναῖκα ὁ διδάσκων γράμματα καλῶς
ἀσπίδι φοβερᾷ προσποτίζει φάρμακον·
Ménandre, *Fabularum incertarum* fr. CLVI.

Ce mépris des femmes s'affirmait dans les termes les plus durs :

Μήτ' ἐν κακοῖσι μήτ' ἐν εὐεστοῖ φίλῃ
ξύνοικος εἴην τῷ γυναικείῳ γένει·
Eschyle, *Septem adversus Thebas*, v. 187.

C'est Étéocle, un soldat grossier et farouche, qui parlait ainsi ; mais Euripide ne craignait pas de faire dire à une princesse, à la fille du roi des rois :

Εἷς γ' ἀνὴρ κρείσσων γυναικῶν μυρίων ὁρᾶν φάος·
Iphigenia in Aulide, v. 1394.

(4) Xénophon, *OEconomicus*, ch. VII, par. 5 ; *Opera*, p. 628, éd. Didot.

longée comme à plaisir les grâces de la femme pouvaient à peine encore lui apparaître. Elles entraient dans la maison conjugale si timides, qu'elles n'osaient lui parler, si neuves en toutes choses et si gauches qu'elles lui ôtaient toute envie de les prévenir (1). Reléguées dans la partie la plus retirée de leur demeure, elles y vivaient nonchalamment avec quelques femmes d'âme et de condition serviles, n'admettant même en présence de leur époux que leurs proches parents et les esclaves indispensables à leur service (2). L'usage leur avait fait de cette retraite profonde, sinon un devoir absolu, au moins une vertu du premier ordre (3), et l'on se plaisait à voir un emblème de leur vie cachée et défendue contre tous dans la tortue sur laquelle la Vénus Uranie d'Élis était posée (4). Leur esprit se rétrécissait de plus en plus dans les petitesses incessantes de la vie de ménage, dans la vulgarité de leurs habitudes et l'inertie de leur pensée : les mieux disposés pour elles en vinrent à croire que le silence était un de leurs plus grands charmes (5). Leur humeur s'irritait du vide de leur âme, de leurs exigences continues et de leurs duretés pour les autres. La loi les tenait pour perverses et avait voulu leur faire des vertus forcées ; elle leur

(1) Xénophon va jusqu'à dire qu'il y avait peu d'hommes inspirant quelque amitié, avec qui l'on parlât si rarement qu'avec sa femme ; *OEconomicus*, ch. III, par. 12.

(2) Barthélemy, *Voyage d'Anacharsis*, ch. xx ; t. II, p. 305 et 307, éd. de 1822.

(3) Andromaque, l'épouse modèle, disait dans *les Troyennes* d'Euripide, v. 642 :

Πρῶτον μὲν, ἔνθα κἂν προσῇ κἂν μὴ προσῇ
ψόγος γυναιξὶν, αὐτὸ τοῦτ' ἐφέλκεται
κακῶς ἀκούειν, ἥτις οὐκ ἔνδον μένει.

De subito famam tollunt, si quam solam videre [in via,

disait Naevius dans sa *Danae*, et Plaute était encore plus positif, *Mercator*, act. IV, v. 800 :

Uxor vero si clam domo egressa 'st foras,
Viro fit causa, exigitur matrimonio.

A une époque antérieure à Ménandre, les exceptions étaient cependant déjà nombreuses (voy. *Ecclesiazusae*, v. 348, et *Plutus*, v. 768), mais l'οἰκουρεῖν resta la règle, et Xénophon faisait encore dire à Ischomaque, le réformateur de la vie domestique dans ce qu'elle avait de plus excessif : Τῇ μὲν γὰρ γυναικὶ κάλλιον ἔνδον μένειν ἢ θυραυλεῖν· *OEconomicus*, ch. VII, par. 30 ; *Opera*, p. 630, éd. Didot. Voy. aussi le passage du *Parallèle des femmes grecques avec les Égyptiennes*, de Nymphodorus, cité par un scoliaste de Sophocle, *OEdipus Coloneus*, v. 350.

(4) Pausanias, l. VI, ch. xxv, par. I, p. 313, éd. Didot. C'était sans doute aussi parce qu'elles considéraient l'inaction comme un mérite et une vertu que les Athéniennes s'asseyaient pour célébrer les Thesmophories ; Plutarque, *De Iside et Osiride*, par. LXIX ; *Opera moralia*, p. 462, éd. Didot.

(5) Γύναι, γυναιξὶ κόσμον ἡ σιγὴ φέρει·

Sophocle, *Ajax*, v. 293.

imposait, même dans les circonstances qui excusaient cette infraction aux règles de la bienséance, de ne sortir qu'en char, précédées d'une lanterne et escortées par des esclaves (1). En cela, du moins, le législateur s'était montré prévoyant : comme partout, ces habitudes de clôture amenaient avec elles l'oisiveté et tout son cortége de mauvaises pensées, une curiosité effrénée, un immense ennui et la haine de devoirs si profondément ennuyeux. Leur irritation chaque jour croissante finissait par vaincre leur douceur naturelle, et leur besoin d'émotions poussait à bout la retenue de leur sexe. Sans force de résistance, parce qu'elles n'avaient pas appris à lutter, celles dont un sang ardent passionnait les sens, s'abandonnaient aussitôt à leurs pires excitations : les plus richement dotées et les mieux apparentées entretenaient avec soin l'orgueil de leur fortune et de leur race, et se livraient à toutes les violences d'un caractère impérieux et hautain (2). La poésie elle-même ne savait que faire de la femme, et la douleur n'imaginait rien de mieux, pour honorer les plus regrettées, que de sculpter sur leur tombeau une bride, un bâillon et un hibou, les trois symboles de leurs premiers devoirs, l'obéissance, le silence et la vigilance. Cette dégradation de l'épouse et son incompatibilité d'esprit avec le mari, étouffaient dans son germe le sentiment de la famille et toutes ses vertus : on se croyait quitte envers sa femme quand on lui avait montré quelques égards de forme, et l'on sentait trop qu'une telle mère ne pouvait être respectée

C'est une femme qui le disait au Chœur, et Andromaque regardait aussi que son silence avait été un de ses principaux mérites aux yeux de son mari :

> Γλώσσης τε σιγὴν ὄμμα θ' ἥσυχον πόσει παρεῖχον·
>
> *Troades*, v. 649.

> Eo tacent, quia tacita bona'st mulier semper [quam loquens;
>
> Plaute, *Rudens*, act. IV, v. 1020.

(1) Plutarque, *Solonis vita*, ch. XXI, par. V, p. 107, éd. Didot; Théophraste, *Characteres*, ch. XXII. Quelques femmes se mettaient déjà au-dessus de cet usage : ainsi, par exemple, on sait que la femme de Phocion sortait accompagnée d'une seule esclave (Plutarque, *Phocionis vita*, ch. XIX, p. 895); mais l'historien trouvait le fait assez extraordinaire pour en faire la remarque.

(2) Ἅπασι δ' ἀργαλέα 'στὶν, οὐκ ἐμοὶ μόνῳ, disait le pauvre époux dans le *Monile* de Ménandre; Aulu-Gelle, l. II, ch. 23.

par ses enfants, pour se préoccuper beaucoup du respect qu'on leur inspirait soi-même (1).

Pour rester ferme dans ses idées et fidèle à ses vouloirs malgré les mille petites influences qui minent souterrainement les unes et combattent de front les autres, il faut d'ailleurs pouvoir s'appuyer sur le sentiment de sa dignité et opposer aux obstacles une énergie qui les surmonte. Or, en ce temps-là, ces deux conditions du caractère manquaient déplorablement à Athènes. L'apparente injustice de l'histoire et le pouvoir acquis par de mauvais citoyens dans les désastres de la Patrie, avaient produit leur conséquence ordinaire : on ne croyait plus à une intelligence souveraine qui régît les choses, et l'on niait dans sa conscience qu'une justice suprême rétribuât chacun selon ses œuvres. Bientôt on fut conséquent jusqu'au bout et l'on ne reconnut plus d'autre loi morale que son plaisir, d'autre but que la satisfaction de ses penchants, d'autre bien que la plus grande somme possible de jouissances à atteindre. C'était de l'épicuréisme moins l'intelligence et l'élévation d'Épicure (2), sans sortir la volupté de la sensation physique et la placer dans une béatitude philosophique de l'âme, sans se faire par système une félicité personnelle d'un souverain bien général : l'épicuréisme brutal de la jouissance. La logique de cette philosophie était bien commode et bien facile : il ne fallait que fermer les yeux et se laisser glisser sur la pente de ses instincts. On se faisait un dieu de ce qui pouvait remplir son ventre (3); on s'abstenait des douceurs de la famille pour n'avoir pas à en

(1) Ainsi, pour en donner un exemple, dans la comédie de Diphile où Plaute a trouvé le sujet de la *Casina*, le père et le fils se disputaient, non une honnête demoiselle comme dans l'*Avare*, ce qui aurait déjà pu paraître beaucoup trop grec, mais une courtisane; et Plaute disait dans *les Deux Bacchis*, act. v, v. 1611 :

Neque adeo haec faceremus, ni antehac vidissemus fieri
Ut apud lenones rivaleis filiis fierent patres.

(2) Epicure naquit la même année que Ménandre, dans la troisième de la CIX[e] Olympiade.

(3) Τὸ γὰρ τρέφον με τοῦτ' ἐγὼ κρίνω θεόν·
Ménandre, *Piscatores*, fr. VIII.

supporter les ennuis (1); on se méfiait de ses amis dans la crainte de les avoir un jour pour ennemis (2); on ne voyait dans les plus grandes questions que le petit côté de son intérêt personnel (3), et l'on changeait selon les circonstances de sentiments et d'idées, de politique et de conscience. Le Peuple lui-même, malgré les instincts de pudeur et de dignité dont les masses s'inspirent habituellement dans l'exercice de leur pouvoir, le Peuple, sourd à toutes les raisons, n'écoutait que ses émotions du moment et se déjugeait avec le même emportement le lendemain (4). L'intelligence la plus puissante ne pouvait relever ces âmes affaissées et retremper ces caractères avachis. Malgré sa haute raison et son patriotisme ardent, Démosthène mêlait dans ses plus beaux discours des arguties de procureur aux foudres de son éloquence. Le courage de mourir était bien facile à un païen amoureux de ses aises et des dénoûments de tragédie; la mort stoïque du grand orateur en serait au besoin une preuve irrécusable, et cependant, quand une bataille où il avait voulu jouer la dernière carte d'Athènes et commandait ses concitoyens lui parut perdue, le sentiment de ce qu'il devait à son pays, à ses soldats et à lui-même, lui défaillit, et il prit la fuite comme un goujat (5). Enfin, soit qu'en sa qualité de Grec il se fût laissé gagner par la beauté du travail et les séductions de l'art, soit qu'il n'ait pas cru enfreindre ses devoirs d'homme d'État en recevant des dons qui n'affectaient point ses opinions et ne changeaient rien à ses résolutions, il ac-

(1) Ménandre, *Dotata*, fr. II; *Praeaccusans*, fr. II; *Fabularum incertarum* fr. CX; Philémon, *Fabularum incertarum* fr. CV et CVI.

(2) Ménandre, *Fabularum incertarum* fr. CLXVIII.

(3) Ménandre, *Agricola*, fr. I; *Fabularum incertarum* fr. CLXII.

(4) Après avoir condamné Démosthène à l'exil, il le rappelle par acclamation, lui restitue son amende, célèbre son retour comme un triomphe, et quelque temps après, sans aucun fait nouveau à sa charge, parce qu'Antipater s'approche d'Athènes à la tête d'une armée, il rend contre lui une sentence de mort, et l'eût arraché du temple de Neptune où son grand orateur avait cherché un asile si, pour lui épargner un sacrilége et une dernière injustice, il ne s'était empoisonné.

(5) Ce fait est d'autant plus significatif que dans le temps de leurs plus grandes violences, ses ennemis ne paraissent pas avoir songé à lui en faire un reproche.

cepta honteusement les présents d'Harpale, l'adversaire obstiné et le plus dangereux ennemi de sa Patrie. C'est que l'homme manquait encore de base : la conscience morale attendait dans les limbes que le christianisme lui ouvrît définitivement le monde. Malgré l'activité de l'esprit, le charme de la littérature, la richesse et l'harmonie de la langue, la civilisation était un heureux accident à Athènes plutôt que le développement normal de l'Humanité : il y fallait faire la part du soleil, de l'esclavage et de l'aristocratie oisive, curieuse, corrompue, affolée de bel-esprit et d'égalité, qui en avait été la conséquence. L'esprit y avait été forcé, et cette civilisation rappelle les cultures de serre chaude : un fouillis de verdure et une corbeille de fleurs qui ne défleurit jamais; mais les arbres y sont lavés, taillés et attachés à un tuteur, les fleurs y sont plus larges que nature et un peu pâles, et au parfum trop concentré des roses se mêlent les exhalaisons malsaines du fumier et une odeur de pourriture. Sans doute, pour être perdu dans la foule, chacun n'en était pas moins quelqu'un : on avait une intelligence et des pensées qui appartenaient bien en propre, une manière personnelle de sentir, un but particulier qu'on voulait atteindre; mais le caractère, la forme de l'individualité, étaient surtout une habitude de l'esprit, et non comme ailleurs un pli de la nature. C'étaient des couleurs un peu plates plutôt que des formes en saillie, de simples nuances plutôt que des couleurs, de l'ombre et de la lumière plutôt que des nuances. Malgré l'indécision de leurs contours, il eût cependant été facile à la Comédie de saisir les différents caractères dans la pénombre où ils se plaisaient. Ces observations d'histoire individuelle étaient même fort à la mode : Théophraste avait beaucoup réussi, et le succès n'est jamais un accident. Habituellement les avocats restaient dans leur cabinet et se bornaient à composer des discours que récitaient les parties : c'était une des branches les plus lu-

cratives de l'industrie des rhéteurs, et pour rendre l'exposition des faits quelque peu probante, pour prêter aux sentiments du plaideur en instance une vérité suffisante, il fallait étudier et connaître son caractère (1). Mais dans la perspective de la scène les nuances, déjà si ternes, se seraient encore effacées ; les personnages n'auraient plus eu rien de distinct que leur masque, rien de caractéristique que leur rôle, et au théâtre, c'est la couleur qui marque le trait et attire l'œil, c'est le relief qui fait l'individualité, saisit l'imagination et commande à la pensée (2). Si, d'ailleurs, en cherchant avec intelligence on eût trouvé des ridicules suffisamment caractérisés, ils auraient été beaucoup trop exceptionnels, eussent porté un nom propre, et la Loi interdisait les personnalités : elle avait voulu que les citoyens eussent le droit d'être ridicules tout à leur aise. On se serait même alors heurté contre une difficulté encore plus capitale. L'esprit grec était trop réglé et trop serein, trop amoureux du Beau et des généralités pour se plaire à la peinture d'exceptions grotesques : on ne pouvait, à Athènes, mettre l'Art dans la laideur et s'intéresser à des difformités, même sous prétexte de contraste et de caricature.

La Comédie gardait cependant, avec le passé, des attaches impossibles à rompre : c'était toujours l'*office* de Bacchus, et elle s'adressait à un public omnipotent et jaloux de son pouvoir, qui tenait à ses traditions comme à une des conditions de son plaisir. Les Larves aux visages hideux et fantasques qui figu-

(1) Si l'on en juge par les extraits qui nous sont parvenus, les *Caractères* de Théophraste eux-mêmes n'étaient que des esquisses qui s'attaquaient bien plus à des travers d'esprit qu'à des habitudes caractéristiques et des défaillances morales. On sait seulement que ces croquis étaient beaucoup plus variés, plus nuancés et plus individuels que ceux de la Comédie nouvelle, et la cause en est certainement dans les conditions qui lui étaient faites, dans la réserve et le respect des personnes que la législation et les mœurs lui imposaient.

(2) Quelques titres, comme *le Superstitieux*, *le Bourru* et *l'Ennemi des femmes* de Ménandre, *l'Efféminé*, *les Philosophes* et *le Marchand d'amulettes* de Philémon, semblent cependant indiquer des comédies de caractère ; mais ils n'exprimaient pas sans doute le vrai sujet de la pièce et ne servaient que d'étiquette. Les personnages étaient de simples automates, dont l'auteur ne montrait pas les rouages.

raient, dès l'origine, dans le cortége du dieu, avaient régularisé leur laideur ; les masques étaient devenus la physionomie naturelle du ridicule et une partie essentielle de la pièce. On les moulait pour ainsi dire sur le moral des différents interlocuteurs (1), et ils en manifestaient aussitôt le caractère par la nature de leurs traits. Des comédies dont les personnages étaient ainsi dessinés et accentués dès leur entrée en scène étaient plutôt une exposition qu'une action (2). Il fallait sans préparation et sans gradation aucune, les mettre eux et leurs masques dans tout leur jour, étaler leurs saillies, marquer leurs creux, légitimer et éterniser leurs grimaces (3), puis les expliquer catégoriquement, pour plus de sûreté les charger de se confesser eux-mêmes à haute voix et de montrer du doigt leurs propres ridicules. La pièce était nécessairement un cadre où posaient, chacune pour son compte, des figures aux tons criards et aux traits grossis, et, sans songer à l'ensemble, on passait de l'une à l'autre, les lorgnant tour à tour, le sourire sur les lèvres, comme dans un musée de caricatures. Sans doute sur une scène insuffisamment éclairée et aussi éloignée des spectateurs, les couleurs trop crues devenaient moins tranchées et les difformités trop en saillie devaient s'amoindrir,

(1) Il était dans la nature esthétique des Grecs de concevoir plutôt l'idée elle-même que son développement dans la vie : leur poésie se conformait à la sculpture ; elle représentait la beauté plastique, la beauté au repos, et non le mouvement et la variété. Lysippe ne fut qu'une bizarre exception, un Romantique avant l'heure, dont le mauvais exemple ne pouvait séduire personne. Chaque genre de personnages n'avait à l'origine qu'un seul visage : ce furent les développements de la Comédie qui, lorsqu'elle varia les caractères, la forcèrent de multiplier les masques. Elle comprit parfaitement que, pour introduire un changement dans le personnage imaginé par Hermon (Ἑρμώνειος), il fallait lui donner un masque différent; Pollux, l. IV, par. 143 et 145.

(2) Une expression de Donatus semble contraire; il dit dans son commentaire de l'*Hécyre*, act. V, sc. III, v. 27 : « Brevitati consulit Terentius; nam in Graeca haec aguntur, non narrantur. » Mais cela signifie seulement que dans la comédie grecque le *récit* était dialogué et non concentré comme en latin dans des monologues. C'est une expression de Cicéron dans les *Tusculanes* : Sed quo commodius disputationes nostrae explicentur, sic eas exponam, quasi agatur res non quasi narretur; *Disp.* I, ch. 4.

(3) Très-embarrassés de ce caractère grotesque des masques, si contraire à l'esprit modéré et observateur de la Comédie nouvelle, les grammairiens y voyaient le désir d'éviter à tout prix des ressemblances fortuites avec des gens en état de se venger : voy. Platonius, *De Comoediarum differentia*, p. 533, éd. de Meineke.

mais les masques gardaient toute leur immobilité et leur raideur. Le comique auquel ils s'associaient d'une manière si intime était comme eux arrêté d'avance, relevé en bosse et poussé à l'extrême : ce n'était pas le comique nuancé et ondoyant d'un être vivant, mais le ridicule en pied d'une statue enluminée.

Déjà singulièrement restreint par le milieu politique et social où les Athéniens se formaient, le nombre de ces types du ridicule était encore réduit par la plus impérieuse des nécessités en ces sortes de choses, par l'usage. Les Pompes se composaient des suivants officiels de Bacchus : sans eux le cortége n'eût point paru suffisamment vraisemblable, et chacun portait le costume de son rôle. Quoique relégués d'abord à la cantonnade, les Phallophores en avaient aussi un particulier : vêtus d'habits blancs, qui rappelaient les peaux de bêtes dont se couvraient les anciens habitants de l'Attique, ils les maculaient du vin que leur main mal assurée était censée avoir laissé tomber du trop-plein de leur coupe, et se cachaient la figure sous un voile de feuillage comme s'ils eussent rougi de leur état d'ivresse (1). Quand pour donner plus de variété et de piquant à leurs dialogues, les premiers poëtes comiques choisirent dans cette troupe d'acteurs volontaires des individualités moins vulgaires et plus tranchées, ils leur imposèrent une espèce de livrée qui les faisait aussitôt reconnaître. La Comédie nouvelle eût craint de désorienter le public en ne se conformant pas à des traditions qui avaient au moins la sanction du temps, et continua à caractériser ses divers personnages par des signes extérieurs, ayant quelque rapport à la réalité des choses (2). Elle distingua, par la nature

(1) Théophraste dit, comme trait caractéristique de l'Effronté, qu'il entrait sans masque dans une danse comique; *Characteres*, ch. VI.

(2) On ne se piquait nullement de vérité ; la vraisemblance suffisait. Ainsi, par exemple, selon le *Fragmentum de Comoedia* attribué à Donatus, sans aucune autre raison que sa renommée et ses travaux sur Térence : Achillis et Neoptolemi personae diademata habent quamvis regalia sceptra nunquam tenuerint; *Publii Terentii Afri Comoediae*, t. I, p. XLIX, éd. de Lemaire.

et la forme de leurs vêtements, le citadin de l'habitant des champs (1), le jeune homme du vieillard (2), l'honnête femme de la fille de plaisir (3). Il y eut un costume spécial pour l'homme heureux et pour celui que poursuivait la Fortune (4), pour le banni de sa patrie (5), pour la jeune fille qui avait manqué à la chasteté (6). On poussa même cette idée de régularité au delà de toute vraisemblance, et l'on affecta aussi à chaque caractère un véritable uniforme qui en faisait partie et en devint inséparable. Le Soldat portait fièrement une chlamyde pourpre comme s'il eût marché à un triomphe certain (7); le Cuisinier ne quittait pas le grossier surtout en drap écru avec lequel il vaquait à ses fonctions (8); l'exomide et le petit manteau blanc serré à la taille de l'Esclave annonçaient à la fois sa pauvreté et l'agilité de ses allures (9); le manteau noir et relevé du Parasite indiquait un homme sans prétentions gênantes pour personne, toujours prêt à courir après un dîner (10), et par ses vêtements bariolés de couleurs tranchantes le Marchand d'amours publics affichait son origine étrangère (11). Il n'est pas jusqu'au Voleur avec effraction (12), et à la Fille de chambre

(1) Le Campagnard avait un surtout de peau de chevreau, un bâton et une besace.

(2) Comicis senibus candidus vestis inducitur, quod is antiquissimus fuisse memoratur. Adolescentibus discolor attribuitur; Donatus, *l. l.*

(3) Au lieu d'une robe blanche, elle en avait une de couleur éclatante avec un surtout brodé, et portait beaucoup d'or sur sa tête; Pollux, l. IV, par. 153.

(4) Laeto vestitus candidus, aerumnoso obsoletus... Eadem (syrmata), in luctuosis personis incuriam sui per negligentiam significant; Donatus, *l. l.*: le surtout devenait alors d'un vert pâle ou jaunâtre; Pollux, l. IV, par. 118.

(5) Son manteau était d'une couleur sombre et sa tunique d'un blanc sale; Pollux, *l. l.*, par. 117.

(6) Elles se coiffaient comme les femmes mariées; Pollux, *l. l*, par. 152.

(7) Militi chlamys purpurea (datur); Donatus, *l. l.*

(8) Pollux, *l. l.*, par. 119, indique cependant un autre costume, en rapport aussi avec l'humilité des occupations du personnage et non avec la grandeur de ses prétentions. Euripide avait déjà sacrifié les traditions théâtrales à la réalité des choses; la Comédie nouvelle entrait complétement dans cet esprit de vérité mesquine : elle voulait être vraie comme de la prose.

(9) Donatus, *l. l.*; Pollux, *l. l.*, par. 119 : ce manteau avait même un nom particulier : ἐγκόμβωμα.

(10) Donatus et Pollux, *Ibidem*.

(11) Leno pallio varii coloris utitur; Donatus, *l. l.*; Pollux, *l. l.*, par. 120; Dion Chrysostome, disc. IV, *De regno* : il était habituellement de Chypre, une île spécialement consacrée à Vénus.

(12) Ut vestitus est perfossor parietum;
Plaute, *Pseudulus*, act. IV, v. 960.

des courtisanes (1) qui ne montrassent à la première vue leur position dans le monde et dans la pièce. Si ce n'était pas l'habit qui faisait le personnage, il y mettait la dernière main et l'affirmait : personne ne pouvait plus s'y tromper. Dans cette comédie sans imagination et sans réalité, tout était inventorié, classé, étiqueté d'avance. Les personnages n'étaient pas de vrais hommes en chair et en os, pensant chacun avec une intelligence à lui et jetant de l'ombre au soleil, mais un résultat chimique, la personnification superficielle et étroite d'une catégorie d'Athéniens et la formule d'un caractère. Ces généralisations sans modèle particulier étaient même devenues un des procédés habituels du génie grec. Praxitèle lui-même n'avait pas voulu créer, dans sa Vénus, la beauté qu'il voyait dans sa pensée : il avait combiné ensemble les charmes des plus belles filles de la Grèce, et une critique plus compréhensive reprochait à Silanion, l'auteur de la statue d'Apollodore, de n'avoir pas fait un homme emporté, mais une représentation de la colère (2).

Les personnages de cette comédie étaient donc développés une fois pour toutes par leur état civil et leur position les uns envers les autres, puis ils restaient fixes comme leur masque et se conformaient jusqu'au bout au rôle dont ils portaient l'uniforme. Peu variés, parce qu'ils exprimaient une idée générale, ils tournaient sur eux-mêmes, montrant tour à tour leurs différents côtés au lieu de marcher, et ressemblant plutôt à des automates bien machinés qu'à des hommes réels. C'était un père expérimenté, revenu des illusions de la vie, trop désireux du bonheur de son fils pour ne pas le tourmenter de ses exigences, et en réalité trop tendre pour ne pas garder un fond d'indulgence dans ses plus grosses colères (3) et de l'aveuglement dans ses plus grandes

(1) Sa tunique était pourpre ; Pollux, *l. l.*, par. 154.

(2) Nec hominem ex aere fecit, sed iracundiam ; Pline, *Historiae naturalis* l. xxxiv, ch. 8.

(3) Ménandre disait dans ses *Mulieres comprandentes* :

Πατὴρ δ' ἀπειλῶν οὐκ ἔχει μέγαν φόβον·

dans Stobée, tit. xcviii, par. 53.

méfiances. Le Fils avait l'ardeur de sa jeunesse et l'emportement de ses passions : fût-elle indigne de son amour, il aimait sincèrement et follement sa maîtresse, chérissait son père, le trompait avec impudence, lui désobéissait sans scrupule et arrivait à ses fins au grand contentement du bonhomme. La Mère et la Fille n'avaient point de place régulière dans ces représentations de la bourgeoisie d'Athènes (1). Leur gynécée était comme une prison d'honneur, sévèrement fermée aux étrangers (2), dont, à moins de causes bien connues, la porte ne s'ouvrait pas même pour elles sans une sorte de scandale (3), et si peu compliqué que fût un sujet, ses divers éléments ne pouvaient se rencontrer et se mêler que dans la rue. Il y avait comme partout des devoirs officiels de famille qui amenaient quelquefois des situations plaisantes (4); mais il n'était point permis aux poëtes comiques de s'en égayer longuement et d'en mettre le ridicule en saillie : leurs plaisanteries eussent paru une intrusion doublement déplacée dans la politique et une atteinte au respect qu'on devait à la Loi. La Comédie fût redevenue aussi impossible que dans l'Inde où les personnages manquaient, si sous l'influence d'une

(1) Il y avait probablement des exceptions : *l'Honnête Propriétaire* de Ménandre (παρὰ Μενάνδρῳ, ἐν τῇ χρηστῇ Ἐπικλήρῳ· Théon, *Progymnasmata*, V, t. I, p. 201, éd. de Walz), *l'Amant adultère* de Philémon (Μοιχὸς; Athénée, l. IV, p. 175 D), etc. Quelques fragments, comme ceux de Ménandre, *Sponsor*, fr. I; *Sacerdos*, fr. II; *Ira*, fr. V (Voy. Plutarque, *Solon*, ch. XXIII, par. 2; *Vitae*, p. 108, éd. Didot); *Fabularum incertarum* fr. XXXVI, semblent aussi indiquer la présence de femmes honnêtes dans l'action. Mais ces conjectures fussent-elles certaines, il y avait sans doute des pièces dont la scène n'était pas à Athènes; d'autres n'avaient pas été faites pour être représentées sur le théâtre, et l'on n'en pourrait rien conclure contre le respect des mœurs et la nécessité des choses.

(2) Voy. entre autres Aristophane, *Thesmophoriazusae*, v. 414-417.

(3) Nous citerons seulement à l'appui un fragment de *la Prêtresse* de Ménandre, conservé par Stobée; *Sermones*, tit. LXXIV, par. 11 :

Τοὺς τῆς γαμετῆς ὅρους ὑπερβαίνεις, γύναι,
τὴν αὔλιαν· πέρας γὰρ αὔλιος θύρα
ἐλευθέρᾳ γυναικὶ νενόμιστ' οἰκίας·
τὸ δ' ἐπιδιώκειν εἴς τε τὴν ὁδὸν τρέχειν
ἔτι λοιδορουμένην, κυνός ἐστ' ἔργον, Ῥόδη.

Otfried Müller est allé jusqu'à dire avec un peu d'exagération (voy. Plutarque, *Cimon*, ch. IV), que jamais un Athénien ne s'était énamouré d'une jeune fille née libre; *Die Dorier*, t. II, p. 281.

(4) Ainsi, par exemple, il fallait se charger de certaines tutelles, doter quelques parentes ou même les épouser.

Lex est, ut orbae, qui sint genere proxumi,
Eis nubant : et illos ducere eadem haec lex [jubet;

Térence, *Phormio*, act. I, sc. II, v. 1.

position particulière et d'habitudes constantes, ne s'étaient formées certaines catégories à part, très-tranchées et très-caractérisées. En y vivant continuellement de la même vie, les petites différences de nature disparaissaient peu à peu, on perdait son empreinte personnelle et l'on cessait d'être à proprement parler un de ces individus doués d'un nom propre, dont il fallait respecter les ridicules. On ne restait pas même une espèce, on devenait un genre.

Il y avait d'abord la Courtisane. Les Athéniens n'étaient pas romanesques : ils ne demandaient au mariage que de l'avancement politique et une bonne couveuse qui pourvût à la perpétuité de la Patrie (1). Ils entendaient en se mariant n'engager nullement leur vie intime, et à défaut de pudeur avaient des réserves d'élégance qui ne leur permettaient plus d'aller vautrer leur amours dans les maisons de débauche instituées par l'État pour la commodité publique (2). Les plus belles filles de la Grèce cultivaient comme une compensation au mariage les dons que le Ciel leur avait départis. La poésie et les beaux-arts (3), la politique, la philosophie elle-même, rien ne leur restait étranger, et sous la direction des plus grandes charmeuses de leur temps (4), elles apprenaient dans des écoles spéciales d'amabilité et de grâce (5) à capter l'esprit et les sens. Elles savaient

(1) C'était là, morale à part, la grande préoccupation de l'État et des citoyens : Proditum vero memoriae est, Athenienses ut exhaustam juventutem belli cladibus repararent, decreto cavisse, ut urbanam cives ducerent et ex altera liberos tollere non vetarentur; Alexander ab Alexandro, *Genialium dierum* l. I, ch. XXIV, p. 102, éd. de 1549.

(2) C'était au plus sage des législateurs d'Athènes, à Solon, qu'on en attribuait principalement l'idée (δημοτικὸν ὦ Ζεῦ πρᾶγμα καὶ σωτήριον), selon Philémon :

Στῆσαι πριάμενόν τοι γυναῖκας κατὰ τόπους
κοινὰς ἅπασι καὶ κατεσκευασμένας·

Fratres, v. 8 ; dans Athénée, l. XIII, p. 569. Il ajoute même, v. 15 :

Ἀλλ' εὐθύς, ὡς βούλει σύ, χὤν βούλει τρόπον.

(3) Dans *les Nuées*, v. 996 et 997, Aristophane faisait même de Ὀρχηστρὶς, Danseuse, un synonyme de Πορνίδιον, Courtisane de bas étage.

(4) Aspasie (Xénophon, *OEconomicus*, l. III, ch. 14 ; *Memorabilia*, l. II, ch. VI, par. 36), Nicareta (Démosthène, *In Neaeram*, par. XVIII, p. 710), etc.

(5) Ἐπειδὰν δ' εὐπορήσωσιν ποτε
ἀνέλαβον καινὰς ἑταίρας, πρωτοπείρους τῆς τέχνης·

Alexis, *Isostasium*; dans Athénée, l. XIII, p. 568.

Du temps d'Aristophane, Cyréné avait déjà trouvé douze manières d'être aimable :

Ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον
Κυρήνης μελοποιῶν ;

Ranae, v. 1327.

Les Courtisanes savaient, comme le disait

corriger par l'art les défaillances de la nature, multiplier leur vingtième année et embellir encore leur beauté; elles avaient inventé la teinture qui noircit les sourcils (1), la poudre qui blanchit et satine la peau (2), les *tournures* qui créent des illusions d'optique et font des charmes avec de la ouate et des fils de fer (3). Aux prestiges plus ou moins réels de l'esprit et du corps se joignaient ces séductions de convention qui, dans les sociétés blasées et corrompues, sont plus puissantes encore: elles avaient le luxe et l'éclat (4), un renom de beauté et la notoriété du libertinage (5). Le temps n'était plus où l'on se glissait furtivement chez elles quand la nuit était venue (6); elles avaient conquis leur place au soleil (7): on s'occupait de leurs amours comme des fluctuations du marché; on répétait leurs bons mots; on se racontait leurs bijoux; leurs pourvoyeurs eux-mêmes n'avaient plus rien qui répugnât à la délicatesse des mœurs (8). Les plus éhontées donnaient à la débauche une sorte

Amphis dans sa comédie intitulée *Athamas*: ὅτι τοῖς τρόποις ὠνητίος ἄνθρωπός ἐστιν· dans Athénée, l. XIII, p. 559.

(1) Τὰς ὀφρῦς πυρρὰς ἔχει τις· ζωγραφοῦσιν ἀσβόλῳ·
Alexis, *Isostasium*, fr. XVII; dans Athénée, l. XIII, p. 568.

(2) Συμβέβηκ' εἶναι μέλαιναν· κατέπλασε ψιμυθίῳ·
Alexis, *Ibidem*, v. 18.

(3) Οὐκ ἔχει τις ἰσχία·
ὑπενέδυ γ' ἐρραμμέν' αὐτήν, ὥστε τὴν εὐπυγίαν
ἀναβοᾶν ἂν τοὺς ἰδόντας. Κοιλίαν ἁδρὰν ἔχει·
στηθί' ἢ ταύταισι τούτων, ὧν ἔχουσ' οἱ κωμικοί·
Alexis, *Ibidem*, v. 10-13.

(4) Il leur était même enjoint par la loi de porter des habits bigarrés, de couleurs éclatantes: voy. Suidas, s. v. ἑταῖραι; Artémidore, l. II, ch. 3, et Samuel Petit, *Leges atticae*, p. 476.

(5) L'impôt sur les courtisanes (πορνικὸν τέλος) était fixé par des répartiteurs spéciaux (Ἀγορανόμαι) qui prenaient en considération les profits de leur industrie: voy. Böckh, *Économie politique des Athéniens*, l. III, ch. 7, t. II, p. 57, tr. fr.; Suidas, s. v. διάγραμμα, et Meier und Schömann, *Der attische Prozess*, p. 91. Naturellement elles mettaient leurs prix en rapport avec la taxe qu'elles avaient à payer, et leurs amants étaient déjà assez vaniteux ou assez simples pour estimer ce qu'on leur vendait en raison de l'argent qu'ils y mettaient.

(6) Le Juste disait encore dans les *Nuées* d'Aristophane, v. 996:

Μηδ' εἰς ὀρχηστρίδος εἰσάττειν, ἵνα μὴ πρὸς ταῦτα κεχηνώς,
μήλῳ βληθεὶς ὑπὸ πορνιδίου, τῆς εὐκλείας ἀποθραυσθῇς·

et Amphis ne craignait pas de dire dans son *Athamas*:

Εἶτ' οὐ γυναικός ἐστιν εὐνοϊκώτερον
γαμετῆς ἑταίρα; πολύ γε·

dans Athénée, l. XIII, p. 559 A.

(7) Non-seulement il y en a dans presque toutes les comédies de cette époque, mais elles y jouaient quelquefois le premier rôle, comme dans la *Thaïs*, l'*Amant détesté* et le *Thrasyléon*, de Ménandre. On pourrait même sans doute y ajouter *Phanion*, *Hymnis* et plusieurs autres.

(8) L'entrepreneur de débauche, le Πορνοβοσκός, figurait en personne sur le théâtre sans blesser aucune susceptibilité, et l'on connaît jusqu'à trois pièces dont il semble avoir été le principal personnage: le Πορνο-

de distinction et la couvraient au moins de fausses fleurs : il fallait leur plaire un peu pour leur plaire tout à fait (1), et si ce n'était vraiment l'Amour, c'étaient le Plaisir et les Grâces qui dénouaient leur ceinture. Mais sous la femme élégante et attirante, aux allures félines et aux regards veloutés, il y avait la fille insolente et menteuse, sans cœur et sans foi (2), la courtisane esclave de son luxe (3) et amoureuse de l'amour, jalouse par vanité et par métier, querelleuse et violente, ardente à la curée (4), aussi perfide et changeante que l'onde, et plus dévorante qu'une bête féroce (5).

A côté d'elle, mais plus bas encore, plus dégradé et plus perverti, se trouvait l'Esclave. Au ban de la Société, il la con-

βοσκὸς d'Eubulus (Athénée, l. III, p. 108 D, et l. IX, p. 371 E), celui de Posidippe (*Ibid.*, l. III, p. 154 F) et le Ὑάκινθος ἢ Πορνοβοσκὸς d'Anaxilas; *Ibidem*, l. IX, p. 385 E.

(1) Épicrate disait de sa Courtisane dans l'*Antilais* :

Προσίεται δὲ καὶ γέροντα, καὶ νέον

(dans Athénée, l. XIII, p. 570, v. 19); mais c'était seulement, comme il le dit en termes exprès, v. 11 et 14, parce qu'elle n'était plus jeune.

(2) C'est le caractère de la fille de tous les temps et de tous les pays.

Ἀδικοῦσαν, ἀποκλείουσαν, αἰτοῦσαν πυκνά,
μηθενὸς ἐρῶσαν, προσποιουμένην δ' ἀεί·

disait Ménandre dans sa *Thaïs*, fr. I : voy. aussi *Fabularum incertarum* Fr. CVII, et Aristophane, *Ecclesiazusae*, v. 1161. Quin-etiam solus ausus est (Terentius), quum in fictis argumentis fidem veritatis assequeretur, etiam contra praecepta comica meretrices interdum non malas introducere, disait Evanthius, *De Fabula*, p. XLIII, éd. de Lemaire, et Donatus atteste aussi cet usage dans son commentaire : Multa Terentius feliciter ausus est, arte fretus : nam et socrus bonas, et meretrices honesti cupidas, praeter quam pervulgatum est, facit; ad *Hecyram*, act. V, sc. II, v. 8.

(3) Senem illum
Tibi dedo ulteriorem, lepide ut lenitum red-
[das : ego ad hunc
Iratum adgrediar; possumus nos hos intro
[inlicere huc,

disait une courtisane à sa sœur, une des plus aimables et des plus délicates de l'espèce, et celle-ci répondait :

Meum
Pensum ego lepide adcurabo, quamquam
[odiosum 'st mortem amplexari;
Plaute, *Bacchides*, act. V, v. 1100.

(4) Πρῶτα μὲν γὰρ πρὸς τὸ κέρδος καὶ τὸ συλᾶν τοὺς
[πέλας
πάντα τ' ἄλλ' αὐταῖς πάρεργα γίγνεται·
Alexis, *Isostasium*; dans Athénée,
l. XIII, p. 568 A.

Plaute disait aussi dans l'*Asinaria*, act. I, v. 162 :

Non tu scis? quae amanti parcet, eadem sibi
[parcet parum.

(5) C'est l'expression dont se sert Anaxilas dans le fragment de *Neottis*, conservé par Athénée, l. XIII, p. 558 :

Συντεμόντι δ' οὐδὲ ἓν
ἔσθ' ἑταίρας, ὅσαπερ ἐστὶ θηρί', ἐξωλέστερον.

Ménandre appelait aussi Thaïs, dans le prologue de la comédie de ce nom, Θρασεῖαν (dans Plutarque, *De audiendis Poetis*, par. IV, p. 22, éd. Didot), et Térence traduisait certainement son original en disant dans l'*Hécyre*, act. I, sc. I, v. 6 :

Ergo propterea te sedulo
Et moneo et hortor, ne te cujusquam mise-
[reat :
Quin spolies, mutiles, laceres quemquem
[nacta sis.

damnait à son tour, ne reconnaissait pas une morale qui ne le connaissait pas (1), regimbait contre des lois qui le courbaient sous le fouet, et en appelait de leurs injustices à ses rancunes. Par instinct et retour intéressé sur lui-même, il était invariablement pour le plus déshérité et le plus faible, pour le voleur contre le propriétaire, pour les passions traversées des enfants contre la raison envahissante et l'autorité des pères. Toutes les vertus de la civilisation lui manquaient, même la crainte du gendarme et cette conscience extérieure qu'on appelle l'honneur. Il s'était fait un milieu de l'ignominie et de la bassesse, et s'y ébattait comme l'anguille dans la fange. Rendu effronté par le mépris, il avait relevé la tête et s'étalait carrément dans tous ses vices, dédaignait d'imposer aucun voile à ses pires sentiments, aucune pudeur à ses plus mauvaises convoitises, et se croyait sans reproche parce qu'il était sans honte. Toujours en guerre contre quelqu'un ou contre quelque chose, il se permettait sans scrupule tout ce qu'autorisait la guerre : la ruse, le vol et le mensonge (2). A la violence impérieuse d'un maître il opposait la finesse sournoise et vindicative de l'opprimé ; à la force brutale, l'esprit avisé et la fourberie que la nature lui avait donnés (3) ; à l'insuccès du moment, une imperturbable gaieté et l'espérance (4). Trop abaissé par le sort pour garder une haute idée de lui-même, il restait volontiers sur le second plan et se mettait en campagne pour les intérêts des autres :

(1) Ménandre faisait dire à un esclave, dans une comédie dont le titre ne nous a pas éte conservé :

Ἐμοὶ πόλις ἐστὶ καὶ καταφυγὴ καὶ νόμος,
καὶ τοῦ δικαίου τοῦ τ' ἀδίκου παντὸς κριτής,
ὁ δεσπότης · πρὸς τοῦτον ἕνα δεῖ ζῆν ἐμέ ·

dans Stobée, tit. LXII, par. 34.

(2) Vera praedicas? dit-on à un esclave, et il répond impudemment : Non meum est ; Plaute, *Rudens*, v. 258.

(3) Non mihi isti placent Parmenones, Syri, qui duas aut treis minas
Adferunt heris. Nequius nihil est, quam egens consili servos, nisi habet
Multipotens pectus ; ubicunque usus siet, pectore expromat suo ;

Bacchides, act. IV, v. 611.

C'est un esclave qui le dit.

(4) Εὐθυμία βέλτιστε τὸν δοῦλον τρέφει ·

Ménandre, *Thessala* ; dans Stobée, tit. LXII, par. 31, éd. de Gaisford.

c'était à leur service qu'il compromettait bravement sa peau (1), et forçait la Fortune de compter avec son imaginative.

Il y avait déjà à Athènes le traînard du passé qui n'en est plus que la caricature : un ci-devant de l'âge héroïque, oublié par le temps dans une ornière, inculte, crasseux, le poil hérissé, aboyant après la lune et les étoiles, empalé dans des préjugés démodés qu'il appelait ses idées, et figurant dans le siècle de Démosthène comme un animal antédiluvien dans un cabinet d'histoire naturelle. C'était un homme de la campagne, un rude travailleur, ignorant des choses de la ville, dont les ultra-conservateurs de la Comédie ancienne avaient respecté les ridicules pour ne pas tirer sur leur arrière-garde (2), et que la nouvelle École elle-même trouvait trop excentrique et n'utilisait qu'à titre de repoussoir pour donner du relief à des personnages plus contemporains (3). L'emploi de troupes mercenaires avait fourni un type beaucoup plus usuel. Fût-il descendu d'Hercule par une généalogie incontestable, en sa qualité d'étranger à tous les dèmes de l'Attique, le soldat de profession n'était pour les Athéniens, si démesurément vains de leur nationalité, qu'une variété du Barbare, quelque chose de grossier,

(1) Quoique la philosophie du temps eût enfin appris que les esclaves étaient vraiment des hommes (voy. entre autres le fragment du *Migrans* de Philémon, conservé par Stobée, tit. LXII, par. 28), ils subissaient encore des châtiments corporels. Nous citerons entre autres témoignages le fragment III de la *Messénienne* de Ménandre (dans Élien, *De Natura animalium*, l. XIII, ch. 3). Il disait dans un vers de *la Rivale*, cité par le Scoliaste de Platon et par Suidas :

Ἄφες τὸν ἄνθρωπον. Τί κόπτεις, ὦ μέλε;

Il y avait même des *fouetteurs* d'office : Tanquam in scenicis fabulis qui dicebantur *lorarii;* Aulu-Gelle, l. X, ch. 3 : voy. entre autres *les Captifs* de Plaute, et *les Deux Bacchis*, act. II, v. 330.

(2) Si on en juge par les fragments qui nous sont parvenus, la comédie d'Aristophane, intitulée *les Agriculteurs* (Γεωργοί), n'était pas une peinture satirique des mœurs et des idées de la campagne, mais un pamphlet contre la guerre du Péloponèse, dans le genre des *Acharniens*.

(3) Plusieurs pièces de la seconde période sont cependant intitulées Γεωργὸς et Ἄγροικος; mais ou, comme dans la comédie de Ménandre, ce n'était qu'un titre secondaire, puisque, à l'exception de Suidas, s. v. πέμπειν, tous les auteurs qui en ont parlé l'appellent Ὑποβολιμαῖος, ou, comme dans celle d'Antiphane, c'était un synonyme de Βουταλίων, et l'on n'y peignait que la grossièreté, le cynisme et la stupidité des paysans : voy. Aristote, *Ethica ad Eudemum*, l. III, ch. 2, et le Scoliaste d'Aristophane, *Aves*, v. 1021.

de mal peigné, de misérable (1) et d'obtus. Par habitude de métier il ne croyait qu'à la force; c'était sa première comme sa dernière raison, et il devenait bientôt brutal (2), impérieux même dans ses amours et violent jusque dans ses tendresses : il était donc habituellement haï, traité avec insolence, outrageusement trompé par sa maîtresse (3), et la Comédie n'avait rien à inventer pour le rendre complétement ridicule. Il lui fallait pour trouver un emploi fructueux de son épée colporter çà et là son courage et le célébrer lui-même avec toutes sortes de fanfares. Les nécessités de sa profession en faisaient un fanfaron, et le plus lâche aux jours du danger était le plus tranche-montagne et le plus impudent dans ses mensonges, quand il n'avait plus rien à craindre. Un comique, si fortement enluminé, n'aurait pu sans doute satisfaire longtemps le goût délicat de ce public de raffinés, mais il occupait agréablement un coin de la pièce (4), et le gros rire qu'il excitait, relevait la gaieté calme et un peu intérieure qui faisait le fond du plaisir : c'était comme des pois d'Amérique dans une parure d'améthistes et de perles. Il y avait enfin un personnage plus essentiellement athénien et par conséquent beaucoup plus sympathique aux spectateurs, le Parasite. Quand les gens de fortune et de loisir renoncèrent aux agitations de l'ambition et à l'orgueil du pouvoir, il leur avait bien fallu les

(1) Videre videor jam diem illum, quum [hinc egens
Profugiet aliquo militatum;
Térence, *Adelphi*, act. III, sc. 4.

(2) Κομψὸς στρατιώτης οὐδ' ἂν εἰ πλάττοι θεὸς
οὐθεὶς γένοιτ' ἄν·
Ménandre, *Fabularum incertarum* Fr. CXCIII.

Voy. aussi Julien, *Misopogon*, p. 349.

(3) Comme dans l' Ἀλαζών, l'original du *Miles gloriosus* de Plaute, et dans le *Misumenos* de Ménandre : voy. Libanius, disc. XXXI, p. 701, et Arrien, *Epicteti dissertationes*, l. III, ch. XXVI, p. 533, éd. de Schweighäuser.

(4) On ne connaît aucune pièce intitulée Ἐπίσειστος : dans l' Ἀλαζών et le Μισούμενος, il s'agissait plutôt de la Courtisane que du Soldat; le *Xenologus* de Ménandre peignait certainement les Mercenaires à un autre point de vue que leur forfanterie habituelle, et nous croirions volontiers, malgré le *Thrasyleon* de Turpilius, que le *Thrasyleon* cité par Julien (*l. l.*, note 3) était un personnage secondaire, emprunté peut-être au *Dyscolus*, qui, comme le Miles gloriosus du *Colax* (voy. l'*Eunuchus*, prol., v. 31), n'avait point donné son nom à une comédie spéciale. Quant au Στρατιώτης d'Alexis, de Diphile, de Philémon, de Xénarque et d'Antiphane, et au Στρατιῶται de Ménandre, l'Homme de guerre y était certainement envisagé à un autre point de vue.

remplacer par des jouissances de plus bas étage. Ils voulurent cultiver leur sensualité, même avant qu'Épicure en eût fait la théorie philosophique, et inventèrent les plaisirs de la table. L'esprit y eut d'abord une large part : couronné de roses, on avait chanté d'aimables chansons avec de beaux jeunes gens et repu ses yeux des grâces de danseuses étrangères à tout autre sentiment que le désir de plaire. Mais les banquets devinrent bientôt plus solides, et la bonne chère y prit la première place. La vie si simple et si frugale des ancêtres fut répudiée avec mépris comme grossière et indigne d'une civilisation avancée. Aux procédés primitifs des anciens héros, qui mettaient des bœufs entiers à la broche sans autre souci que de leur ôter la peau, succéda une industrie culinaire compliquée et savante : il y eut des artistes en cuisine, très-fiers d'une profession haut placée dans l'estime publique (1), et assez importante dans la Société pour être souvent exposée sur la scène (2). On était trop aimable à Athènes pour se traiter seul en cachette de ses amis ; on croyait que de joyeux convives ajoutaient du suc aux meilleurs morceaux, et il se forma une classe nombreuse d'amateurs moins pourvus de fortune que d'appétit, qui employaient leur temps et leur esprit à s'assurer des invitations à dîner. La Comédie s'en saisit comme d'une excellente prise, et leur laissa toutes les qualités qui faisaient prospérer leur industrie. Le Parasite qu'elle peignait, était gourmand de bonne foi, pauvrement

(1) Nous citerons seulement comme preuve ce fragment du *Dyscolus* de Ménandre :

Οὐδὲ εἷς
μάγειρον ἀδικήσας ἀθῷος διέφυγεν·
ἱεροπρεπής πως ἐστὶν ἡμῖν ἡ τέχνη·

dans Athénée, l. IX, p. 383 F.

(2) Anaxilas avait même fait une comédie intitulée *les Cuisiniers* (Μάγειροι ; dans Athénée, l. III, p. 95 A), et une pièce de Nicostrate s'appelait *le Cuisinier*, Μάγειρος ; *Ibidem*, l. XII, p. 517 A. Il y avait un rôle de Cuisinier dans le *Mulier quae maritum deseruit* de Diphile, dans le *Miles* et le *Mendica* de Philémon, dans l'*Expulsus* de Nicostrate, dans le *Mercator* d'Epicrate, et dans le *Jaculis petitus* de Dionysius. Le Marchand de boudins des *Chevaliers* d'Aristophane appartenait à la même idée. On sait même qu'il y avait deux caractères de Cuisinier (voy. Hésychius, s. v. Μαίσων, et Pollux, l. IV, par. 149) : le premier passait pour avoir été inventé par Maeso, de Mégare ; Athénée, l. XIV, p. 659 A.

vêtu et son teint empourpré de vin, ses larges oreilles bien étalées, attestaient que son métier de convive n'était pas une sinécure (1). Confit d'attentions pour l'Amphitryon de la journée, il s'était muni d'une brosse et d'un flacon d'huile pour lui assouplir la peau (2); il le caressait du regard, lui faisait le gros dos, le poursuivait d'adulations bien grossières, parce que, d'après son expérience, celles-là poussaient plus sûrement aux invitations, et pouffait de rire dès que l'homme supérieur qui régalait se disposait à parler (3). Il ne reculait devant aucune avanie : quand des convives mal léchés, le prenant pour plastron, lui jetaient leurs pavés à la tête; tout réjoui dans son ventre d'amuser une société si aimable, il applaudissait tout le premier à leurs insolences (4). Au besoin, de souffre-douleur il passait bouffon, animait le silence de ses lazzis, réchauffait la conversation du feu de ses plaisanteries, aiguillonnait celui-ci, chatouillait celui-là, répandait le sel à pleines mains (5), et assaisonnait encore les

(1) Pollux, l. IV, par. 119 et 148; t. I, p. 420 et 438 : voy. aussi p. 47, note 2.

(2) Στλεγγὶς καὶ λήκυθος· Pollux, l. IV, par. 120. Malgré la traduction reçue (*Pecten*), il serait plus exact de dire une de ces étrilles employées par les esclaves dans les bains publics (voy. Apulée, *Florida*, ch. IX). C'est la traduction de la nouvelle édition du *Thesaurus* : Strigil, instrumentum quo utimur in corpore destringendo (t. VII, p. 783) et de M. Naudet (*Persa*, act. I, v. 125); Plaute lui-même écrit *rubiginosam strigilem* (*Stichus*, v. 230), et fait dire à un parasite (*Ibidem*, v. 236) :

Vel unctiones graecas sudatorias
vendo, vel alias malacas, crapularias.

Mais cela eût été beaucoup moins compris, et la brosse indique suffisamment que la complaisance du Parasite ne reculait pas devant les plus humbles services.

(3) Aussi Timoclès disait-il dans le fragment de *Dracontium*, v. 2 :

Οὐδέν ἐστι γὰρ
ἐν τοῖς τοσούτοις χρησιμώτερον γένος·

dans Athénée, l. VI, p. 237 D.

(4) Un Parasite disait même dans le *Chalcidicus* d'Axionicus :

Πληγὰς ὑπέμενον κονδύλων, καὶ τρυβλίων
ὀστῶν τε, τὸ μέγεθος τοσαύτας, ὥστε με
ἐνίοτε τοὐλάχιστον ὀκτὼ τραύματα
ἔχειν·

et celui du *Medicus* d'Aristophon était encore plus naïvement et plus grossièrement cynique :

Κλιμακίζειν εἰμὶ Καπανεὺς, ὑπομένειν πληγὰς ἄκμων, κονδύλους πλάττειν δὲ τελαμὼν, τοὺς καλοὺς πειρᾶν [καπνός.

(5) Cela s'appelait γελοῖα λέγειν : voy. le fr. du *Gerontomania* d'Anaxandride (dans Athénée, l. IX, p. 614 C); Bothe, *Ueber die griechischen Komiker*, p. 27, et Lucien, *Prometheus*, par. VIII. C'était sans doute cette variété du Parasite qui faisait dire à Diphile, dans son *Parasitus*, fragm. IV :

Οὐ δεῖ παράσιτον ὄντα δυσάρεστον σφόδρα.

On avait fait des recueils d'*Ana*, des *Ludi convivales* à leur usage; le Parasite du *Stichus*, qui avait un nom parlant (*Gelasimus*), disait, v. 398 :

Ibo intro ad libros, et dicam de dictis me- [lioribus.

plus savoureuses anguilles (1). Sous ces trois faces c'était toujours le même personnage : un gastronome aux abois, qui parvenait à payer son dîner en monnaie de singe (2). C'était très-athénien de mettre son esprit en rapport et de manger l'argent des autres (3) : l'adulation et la brosse n'étaient qu'un détail ; le peuple applaudissait, en se souriant à lui-même, quand le savoir-faire avait heureusement corrigé la fortune (4).

Si immobiles et absolus que fussent ces caractères (5), ils appartenaient par quelques attaches à l'Humanité, et la plupart des personnages de la Comédie ancienne étaient des imaginations

(1) L'anguille était considérée à Athènes comme le mets le plus délicat :

Τὴν ἔγχελυν μέγιστον ἡγεῖ δαίμονα,
ἡμεῖς δὲ τῶν ὄψων μέγιστον παρακολύ·

Anaxandride, *Civitates;* dans Athénée, l. VII, p. 299.

(2) Il y avait cependant dans le *Gubernator* d'Alexis un Parasite qui disait :

Δύ' ἐστί, Ναυσίνικε, παρασίτων γένη·
ἓν μὲν τὸ κοινὸν καὶ κεκωμῳδημένον,
οἱ μέλανες ἡμεῖς

(dans Athénée, l. VI, p. 237 B);

mais il ajoutait quelques vers après :

Τούτων δ' ἑκατέρου τῶν γενῶν ὁ μὲν τύπος
τῆς ἐργασίας εἷς ἐστι, κολακείας δ' ἀγών.

Lorsque, comme dans le Κόλαξ de Ménandre et dans celui de Philémon, on voulait montrer surtout le Flatteur dans le Parasite, on lui donnait cependant des habits moins noirs, un masque moins rubicond et des oreilles moins étalées; Pollux, l. IV, par. 146.

(3) Loin d'attacher d'abord aucune idée défavorable au parasitisme, on en attribuait l'invention à Jupiter (Diodore, *Epiclerus*, fr., v. 5), et Plutarque disait, dans la *Vie de Solon*, par. XXIV; *Vitae*, p. 109, éd. Didot : Ἴδιον δὲ τοῦ Σόλωνος καὶ τὸ περὶ τῆς ἐν δημοσίῳ σιτήσεως, ὅπερ αὐτὸς παρασιτεῖν κέκληκε. Nous croirions même volontiers que dans la liste des parasites perpétuels du Prytanée d'Athènes, conservée au Musée du Louvre dans une inscription bien mutilée, il faut, à la l. 4, au lieu de la restitution adoptée par tous les archéologues (Ἀίσ)ιτοι, lire simplement (Παράσ)ιτοι; voy. Fröhner, *Les Inscriptions grecques du Musée impérial du Louvre*, p. 134. Plaute ne craignait pas de faire dire à un des personnages les moins sacrifiés de cette espèce :

Parasitus ego sum nequam hominis atque im- [probi ;

Plaute, *Bacchides*, act. IV, v. 540.

(4) A en juger par le titre, le Parasite était le principal personnage de quatre pièces (les Παράσιτος d'Alexis, d'Antiphane, de Diphile, et le Ζωμίον de Philémon) et figurait en seconde ligne dans une foule d'autres, notamment dans l'*Androgyne* et dans le *Banquet* de Ménandre. Eubulus ne craignait pas de dire, dans un fragment de l'*Oedipe*, conservé par Athénée, l. VI, p. 239 A :

Ὁ πρῶτος εὑρὼν τἀλλότρια δειπνεῖν ἀνὴρ
δημοτικὸς ἦν τις, ὡς ἔοικε, τοὺς τρόπους.

Il y avait même un παρασιτικὴ τέχνη, pour lequel on professait une grande considération : voy. le XLVIIIe traité de Lucien; Libanius, *Déclamat.*, VII et XII; Athénée, l. VI, ch. 6, et la thèse pour le doctorat de M. Bonfils, *De Parasitis apud Veteres*, Coutances, 1861, in-8°.

(5) Leno perjurus, Amator fervidus, Servulus callidus, Amica illudens, Sodalis opitulator, Miles praeliator, Parasitus edax, Parentes tenaces, Meretrices procaces; Apulée, *Florida*, ch. XVI.

Dum fallax servus, durus pater, improba lena,
vivent, dum meretrix blanda, Menandros [erit,

disait également Ovide, *Amorum* l. I, él. XV, v. 16. Voy. aussi Térence, *Eunuchus*, act. I, sc. I, v. 36-38, et *Heautontimorumenos*, prol., v. 37-39.

grotesques ou des caricatures impossibles (1). On voulait enfin représenter vraiment des hommes sur la scène (2), leur laisser leurs pensées, leur donner leur langage, et la Critique put s'écrier avec une exagération permise aux grandes admirations : « Est-ce toi qui reproduis la réalité, Ménandre, ou la réalité qui te copie (3)? » Cette peinture était cependant encore bien incomplète et bien insuffisante; elle s'attaquait à des travers ou des vices d'esprit (4) de préférence aux tendances intimes et aux habitudes morales; elle manquait d'originalité, de variété et de profondeur, et montrait plutôt des académies posées de face, les muscles en saillie, que des individualités bien caractérisées et bien vivantes.

C'était, on ne peut trop le répéter, une des fatalités du génie grec : par la logique de sa nature, il préférait aux réalités toujours incomplètes, qui tombaient sous les sens, des types préconçus, d'une régularité plus parfaite. Dans ses aspirations instinctives au Beau, il cherchait l'idée poétique en toutes choses, s'habituait à l'apercevoir encore dans sa pureté et sa généralité, sous les formes vulgaires où elle se matérialise et s'altère, et cristallisait les faits, même quand il voulait les observer à la loupe. Mais il se trouva, comme toujours, des circonstances fortuites qui servirent ses tendances et parurent aux critiques superfi-

(1) Un critique anglais de quelque note n'en a pas moins dit dans un article spécial: The Old Comedy..... was in truth far more perfect than the New Comedy, which was a departure from its inherent character, wanting unity of design, and being in truth a mongrel or hybrid variety, that was strictly neither comedy nor tragedy; *Selections from the Edinburg Review*, t. I, p. 152, éd. de Paris.

(2) Qui vitae ostendit vitam chartisque [sacravit;

Manilius, *Astronomicon* l. v, v. 476; *cursusque*, dans l'éd. de Scaliger, 1590, p. 128, v. 10. On sait même qu'à une époque plus récente, mais où sans doute les anciennes traditions étaient encore suivies, l'acteur qui représentait les courtisanes imitait la douceur de leur voix : μιμησάμενος τῷ προσηνεῖ τοῦ φθέγματος, dit Lucien; *Rhetorum praeceptor*, par. XII, *Opera*, p. 574, éd. Didot.

(3) Ὦ Μένανδρε καὶ Βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο; Aristophane, dans Meineke, *Praefatio Menandri*, p. 33.

(4) Ainsi, pour nous borner au théâtre de Ménandre, il avait fait un *Superstitieux*, un *Incrédule*, un *Morose*, un *Calomniateur*, un *Flatteur*, un *Ennemi de soi-même* (Ἑαυτὸν τιμορουμένος), un *Menteur*, un *Misogyne*, un *Homme timoré* ou un *Poltron* (Ψοφοδεής), et c'était certainement le principal personnage qui avait donné son titre à la pièce.

ciels en avoir l'initiative : ce fut ici l'imitation de la Tragédie. La popularité qu'Eschyle et Sophocle lui avaient acquise (1) eût forcé la Comédie de s'en rapprocher, et quand Euripide en abaissa l'esprit et la forme, il lui fit faire la moitié du chemin. Ce tragique bourgeois n'avait plus rien de marmoréen ni de monumental; il subit à son insu l'action du milieu où il pensait, et répercuta, en l'augmentant de ses succès, l'influence qu'il avait subie. Comme tous les grands dramaturges, il s'était emparé de son public et l'avait façonné à son usage. Ses contemporains apportèrent au théâtre des préoccupations de dilettanti : ils voulaient qu'un beau langage ennoblît encore les pensées élevées et que la distinction de la forme relevât les autres; que, sans jamais s'oublier pour la pièce, chaque personnage parlât le plus éloquemment possible pour son propre compte, et disputât la sympathie à celui qui devait intéresser davantage. Ils n'eussent pas toléré qu'un auteur mal avisé substituât à un plaisir calme et un peu sentimental les curiosités et les émotions fiévreuses d'un roman d'aventure, ni que l'incertitude et les anxiétés du dénoûment les empêchassent de butiner avec lui et de goûter à leur aise la beauté des détails. Il fallait pour leur plaire que le sujet gardât sa simplicité primitive, qu'il se contînt dans les limites d'une seule situation et mesurât sa durée au temps vrai de la représentation, qu'il fût en un mot plutôt une catastrophe qu'une histoire, et qu'au lieu de s'abandonner aux excentricités de leur fantaisie et aux originalités de leur esprit les différents personnages exprimassent tous des sentiments assez humains pour émouvoir la terreur et la pitié (2),

(1) Nous ne parlons que d'Athènes : dans les campagnes où les idées littéraires n'étaient pas aussi développées, la Comédie était naturellement restée plus populaire. Une preuve curieuse s'en trouve dans le décret des Aexoniens accordant une récompense nationale, que M. Miller a publié (*Revue archéologique*, février 1865, p. 155) : il y est dit, l. 14, qu'il sera proclamé aux jeux des Comédiens, et dans les décrets de ce genre votés à Athènes, la proclamation doit toujours être faite aux jeux des Tragédiens.

(2) C'est cette reproduction d'après nature que les esprits poétiques reprochaient à

assez modérés pour ne choquer personne et assez généraux pour être facilement compris. C'était dans ces conditions que la tragédie d'Euripide s'était constituée, et par conviction, un peu aussi par entraînement et par nécessité, la Comédie nouvelle les accepta toutes (1).

Elle différait donc essentiellement de la Comédie ancienne. Au lieu de la caricature haineuse d'individus fort connus dans la ville avec l'exposition et la marque, c'était un tableau de genre, sans sujet réel et sans modèle, qui peignait assez tout le monde pour ne pouvoir s'appliquer particulièrement à personne. Elle se dosait l'imagination, s'interdisait absolument la fantaisie, se piquait de régularité et de méthode. C'était de la poésie raisonnable, qui avait observé la Société en l'air et ne connaissait personne à Athènes; mais elle marchait devant elle, les deux pieds sur le sol, passait logiquement d'une idée à une autre et se dénouait rigoureusement comme un syllogisme. Elle n'avait plus l'ambition de régenter l'État, d'illuminer toutes les questions de ses fusées et d'étourdir les meilleures têtes du charivari de sa gaieté; plus tempérée, plus modeste dans ses prétentions, elle voulait simplement enseigner à vivre, à être modéré dans ses goûts, circonspect dans ses actes, à se contenter du bonheur qui nous est departi, et à le compléter par le bonheur des autres (2). Les personnages avaient aussi, pour ainsi dire, le masque de la vie : ils décrivaient élégam-

Euripide : Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδης δὲ οἷοι εἰσί· Aristote, *Poetica*, ch. xxv, par. 6.

(1) Peut-être cette imitation semblait-elle quelquefois une gêne inutile, puisque Axionicus et Philippide ou Philippe ont attaqué l'influence d'Euripide dans deux comédies spéciales (Φιλευριπίδης); mais on y revenait bientôt comme aux meilleurs errements que pût suivre la Comédie nouvelle : voy. Quintilien, *De Institutione oratoria*, l. x, ch. 1. Les imitations plus directes étaient elles-mêmes très-nombreuses, puisqu'il s'en trouve encore plusieurs témoignages irrécusables dans les fragments de Ménandre qui nous sont parvenus : voy. Meineke, *Fragmenta Comicorum graecorum*, t. IV, p. 705 et suivantes.

(2) C'est ce qu'exprime, en l'appliquant à Ménandre, l'inscription du Musée de Turin, que Brunck a publiée dans son *Analecta*, t. III, p. 269 :

Οὕνεκ' ἄρ' ἀνθρώπους ἱλαρὸν βίον ἐξεδίδαξεν.

ment leur caractère, expliquaient avec beaucoup d'esprit des sentiments qui n'aboutissaient pas; l'expression de leurs passions dissertait elle-même comme une thèse et n'intéressait que par leur bien dire. La gaieté y manquait d'entrain, de force et d'éclat : c'était de la gaieté placide et un peu recueillie qui n'agitait personne et ne faisait pas le moindre bruit; l'esprit charmé se dilatait, l'âme s'épanouissait, on souriait en dedans, mais le rire ne dépassait pas les lèvres.

A cette comédie sans mouvement, encadrée comme un tableau dans les trois Unités, il fallait, ainsi qu'à la tragédie à la mode, des sentiments qui servissent à ses personnages de prétexte pour discourir; mais des sentiments d'une nature toute différente, qui n'excitassent ni l'admiration ni la sympathie. L'amour, tel que le comprenaient les Grecs, était le seul qui fût assez général pour être aussitôt intelligible à tous, assez personnel pour qu'on s'amusât, sans retour sur soi-même, de ses transes et de ses mésaventures, assez étranger à tous les intérêts constitués et à toutes les catégories privilégiées pour qu'un spectateur mal disposé ne pût point le ranger parmi les choses respectables et renfrogner sa gaieté (1). C'était naturellement au Théâtre comme à la ville, un amour en dehors de la famille, sensuel et sanguin, sans estime, sans délicatesse, hantant de préférence les maisons de débauche; mais il se rachetait du mépris par une passion vraie, par le charme et le malheur de la maîtresse, l'euphémisme du vice et cet oiseau bleu des imaginations dépravées, une courtisane amoureuse. A ces conditions, il deve-

(1) Fabula jucundi nulla est sine amore [Menandri;
Ovide, *Tristium* l. II, él. I, v. 369.

Plutarque allait jusqu'à dire, dans son traité malheureusement perdu *De Amore* : Τῶν Μενάνδρου δραμάτων ὁμαλῶς ἁπάντων ἓν συνεκτικόν ἐστιν ὁ ἔρως, οἷον πνεῦμα κοινὸν διαπεφυκώς· dans Stobée, *Florilegium*, tit. LXI, p. 393, l. 32 : voy. aussi Philostrate, *Ep.* XLII, p. 933. Plusieurs pièces de Ménandre n'avaient pas même d'autre titre que le nom d'une courtisane, *Glycera*, *Hymnis*, *Phanium*, *Thais*, et il avait fait, ainsi qu'Alexis et Diphile, une *Concubine*, Παλλακή. Mais malgré l'indulgence très-probable des spectateurs, il s'interdisait les amours trop essentiellement vicieux; Plutarque, *Quaestionum convivalium* l. VII, ch. VIII, p. 868.

nait même assez sympathique à ce public de libertins, épris chaque jour d'un amour semblable, pour que la Comédie se crût obligée de faire ses affaires : il fallait que la fille publique se trouvât à la fin une honnête femme, et l'étrangère, une citoyenne d'Athènes. Les machines d'Euripide, qui apportaient tout exprès un dieu du ciel, avaient appris à escamoter le dénoûment : elles furent remplacées par des *ficelles* aussi commodes et aussi sûres; on inventa *les bijoux de ma mère* et *le cachet de mon père;* la fille perdue était reconnue (1), réhabilitée (2), et la pièce finissait par un mariage, plus ou moins rétroactif, qui satisfaisait à la fois la morale bourgeoise et tous les personnages (3). Ces événements, d'un romanesque si exagéré pour des spectateurs habitués à une civilisation moins accidentée et à la protection des sergents de ville, ne semblaient pas assez impossibles à Athènes pour heurter personne : ils avaient leur raison d'être dans la réalité des choses. Trop souvent, dans les Veillées sacrées, où le tumulte, la confusion, l'ivresse du vin et des parfums, les ombres de la nuit, la fête elle-même habituellement consacrée à quelque divinité obscène ou patronant ces grossières voluptés qu'on appelait de l'amour, tout parlait aux sens et égarait la raison; d'odieuses violences étaient commises contre de pauvres femmes, bien troublées elles-mêmes et à demi complices de leur outrage (4).

(1) Euripide avait déjà imaginé ces reconnaissances soudaines (ἀναγνώρισις); mais la Comédie nouvelle en généralisa l'emploi et en fit la ressource habituelle du cinquième acte. Nous citerons entre autres l'*Eunuchus* et le *Phormio*.

(2) Elle aurait pu dire, si la chose eût valu la peine :

Son amour m'a refait une virginité;

le public d'Athènes avait trop d'esprit pour ne pas rire, mais il aurait applaudi comme celui de Paris.

(3) Apulée dit en parlant de Philémon, mort dans l'intervalle de deux lectures, avant d'avoir achevé sa comédie : Comoediam ejus prius ad funebrem facem quam ad nuptialem venisse; *Florida*, par. XVI. L'inscription antique que nous citions tout à l'heure dit également que toutes les pièces de Ménandre finissaient par un mariage :

Ἡδύνας σκηνὴν δράμασι πᾶσι γάμων.

Voy. aussi Plutarque, *Quaestionum convivalium* l. VII, ch. VIII, par. 4.

(4) [pressisse;
Homo se fatetur vi, in via, nescio quam comdicitque sese illi annulum, dum luctat, de-
[traxisse;

Térence, *Hecyra*, act. V, sc. 2 : voy. aussi act. III, sc. 6.

Les enfants étaient souvent un gros embarras dont l'amour paternel ne faisait point une douceur, ni la religion un devoir, et en les exposant dans la rue on s'en déchargeait volontiers sur la pitié des passants. En Grèce, comme partout où cette honte de l'Humanité s'est établie, l'esclavage avait amené la spéculation sur le bétail humain. Des pirates, avoués par les lois, approvisionnaient les foires de bipèdes, qu'ils allaient voler au loin, les armes à la main, et la rareté des communications, les incommodités et l'insécurité des voyages, l'absence d'une police clairvoyante à qui l'on pût demander conseil et assistance, rendaient la recherche des enfants perdus bien difficile et bien incertaine. Toutes ces histoires de femmes violées dans la nuit par des inconnus, de filles égarées et retrouvées soudainement après de longues années, qui faisaient le fond commun de la Comédie nouvelle, étaient racontées sous tous les portiques avec les noms propres et des détails bien circonstanciés à l'appui. Les personnages n'agissaient pas plus sur les événements que dans la Tragédie, mais autre était l'agent caché qui en prenait la charge et pourvoyait souverainement à la pièce. Ce ne fut plus une fatalité morne, aveugle, impassible, et poussant droit au dénoûment, en broyant tout sur son passage, mais le hasard avec toutes ses surprises et ses inconséquences, ses méandres et ses caprices. Les personnages n'avaient plus les pieds et les mains liés par un thème historique; ils prétendaient se conduire eux-mêmes et mener l'action à leur gré (1) : le plus ingé-

Vero amplius : nam hoc quidem ferendum [aliquo modo 'st,
Persuasit nox, amor, vinum, adolescentia.
Humanum 'st;

Térence, *Adelphi*, act. III, sc. 5.

Is scit adulescens quae sit, quam conpres- [serit;
Illa illum nescit, neque conpressam etiam [pater;

Plaute, *Aulularia*, prol., v. 29, et v. 36 :

Qui illam stupravit noctu, Cereris vigiliis.

Voy. aussi *Cistellaria*, act. I, v. 159-161, et *Truculentus*, act. IV. v. 777. Tout cela se trouvait déjà bien avant la Comédie nouvelle dans le *Cocalos* d'Aristophane (*Vita*, p. 157, éd. de Westermann) et dans les comédies d'Anaxandride; Suidas, s. v.

(1) Ils avaient même bien soin de nier

nieux, le plus actif et le plus osé, l'Esclave, prima les autres, et s'empara impudemment des rênes (1). La fourberie était la seule arme que l'État n'avait pu lui ravir, et il s'en servait sans scrupule, comme d'un bien qu'il tenait de la Nature. Les mérites incompris, les supériorités déclassées, les passions en souffrance, les condamnés aux travaux forcés de la misère, tous les martyrs de l'ordre officiel étaient du fond du cœur avec lui dans cette revanche du droit individuel sur la force brutale de la Société. Non cependant qu'il exerçât toujours une influence sérieuse sur les événements; il avait tout prévu, tout disposé, tout ordonné, et un hasard inespéré arrangeait tout par-dessus sa tête beaucoup mieux que son imagination ne voulait le faire; mais il intervenait avec tout son esprit, parlait beaucoup, se trémoussait, suait, soufflait et animait la scène de son imagination et de sa gaieté. L'action était restée, comme dans le Théâtre d'Eschyle et de Sophocle, trop simple et trop strictement une pour admettre le mouvement et comporter beaucoup de variété (2). Après cent cinquante ans de tragédie, le pu-

le hasard et l'intervention d'une puissance quelconque :

Οὐκ ἔστιν ἡμῖν οὐδεμία Τύχη θεός,
οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ ταὐτόματον, ὃ γίνεται
ὡς ἔτυχ' ἑκάστῳ, προσαγορεύεται Τύχη·

Philémon, dans saint Clément d'Alexandrie, *Stromata*, l. v, p. 259, éd. de Sylburg : voy. aussi Ménandre, *Fabulae incertae*, fr. XLIII. Ils allaient jusqu'à dire que l'esprit de chacun est sa Providence :

Θεός ἐστι τοῖς χρηστοῖς ἀεὶ
ὁ νοῦς γάρ, ὡς ἔοικεν, ὦ σοφώτατοι·

Ménandre, *Adelphi*; dans saint Justin, *De Monarchia*, p. 41 A.

(1) Quis unquam Graecus comoediam scripsit, in qua servus primarum partium non Lydus esset? Cicéron, *Pro Flacco*, ch. XXVII. Comme l'a dit M. Bergk, *Commentationum libri duo*, p. 272, cette intervention de l'Esclave n'avait été d'abord qu'un souvenir et une tradition; mais la nature de la Comédie nouvelle en fit une sorte de nécessité. Si le premier rôle était quelquefois donné au Parasite

(Primas qui partes aget, is erit Phormio
Parasitus, per quem res agetur maxume;
Phormio, prol., v. 28),

c'est qu'il se rapprochait beaucoup de l'Esclave par sa gaieté et sa disposition à servir les passions des autres.

(2) Les pièces de Térence manquent d'action, et cependant il mettait dans chacune au moins deux comédies grecques, *contaminabat*, comme on disait en latin.

Nam quod rumores distulerunt malevoli,
Multas contaminasse graecas, dum facit
Paucas latinas; factum hic esse non negat,
Neque se id pigere : et deinde facturum autumat;
Heautontimorumenos, prol., v. 16.

Tous les poëtes comiques en font autant, dit le prologue d'une autre pièce; c'est à l'insuffisance des modèles qu'il faut s'en prendre :

Qui cum hunc accusant, Naevium, Plautum, Ennium
Accusant; quos hic noster auctores habet;
Andria, prol., v. 18.

blic savait par cœur, dans leurs moindres détails, toutes les traditions héroïques; le dénoûment lui était connu dès la première scène; il l'acceptait d'avance tel quel, et ne demandait rien à l'action que de fournir à l'auteur l'occasion de placer de beaux vers. Il ne devenait pas en allant à la comédie plus atrabilaire et plus raide : pourvu qu'on lui fît passer agréablement son temps, il se tenait pour content et n'exigeait ni des idées originales ni des situations imprévues (1). La nouveauté la mieux imaginée le dépaysait et lui causait une sorte d'embarras; il aimait à juger à coup sûr et n'approuvait qu'un peu les choses qu'il n'avait pas encore beaucoup approuvées (2). Aussi les meilleurs poëtes eux-mêmes trouvaient-ils plus ingénieux et plus sûr de réinventer avec d'autres noms à peu près les mêmes pièces (3).

Cette comédie, sans inspiration élevée, sans passion, sans visées politiques, et pour ainsi dire sans sujet, ne pouvait prétendre qu'à des mérites purement littéraires, et elle en eut de très-grands, un peu froids, un peu étrangers à la nature du Drame, mais d'une élégance suprême. Son style sobre, précis, contenu, aligné (4), brillait partout d'un incomparable éclat;

(1) A en croire Plutarque (*De Gloria Atheniensium*, par. IV; *Moralia*, t. I, p. 425, éd. Didot), Ménandre aurait cependant dit comme Racine que sa pièce était finie quand il en avait fait le plan. Mais si l'anecdote a quelque fondement (λέγεται, dit Plutarque), elle ne prouve que sa facilité, et ses 107 ou 108 comédies suffisent. Cette fécondité tenait pour ainsi dire au genre : on attribue aussi 97 pièces à Philémon, 117 à Alexis, 118 à Antiphane et à peu près autant à Diphile, à Posidippe et à Apollodore.

(2) C'est ce que fait encore à Paris le public athénien des premières représentations : chacun s'y observe et pose, consulte de l'œil son voisin sur sa propre pensée, et n'applaudit franchement que des succès acclamés par les autres.

(3) Nous en avons une preuve curieuse dans le Prologue de l'*Andrienne*, v. 9 :

Menander fecit Andriam et Perinthiam :
Qui utramvis recte novit, ambas noverit.

Il ne se bornait même pas à se copier lui-même ; il empruntait aux autres tout ce qu'il trouvait à sa convenance, et cela lui arrivait assez souvent pour qu'un grammairien, nommé Cratinus, eût écrit un livre entier sur ses emprunts, Περὶ τῶν οὐκ ἰδίων Μενάνδρου. Les autres poëtes de la Comédie nouvelle ne s'inquiétaient pas davantage de l'originalité de leurs pièces : ils refaisaient sans scrupule celles de leurs devanciers.

(4) Boileau a dit de Malherbe pour en faire un grand éloge :

D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir.

Tous les mots de Ménandre étaient exactement en leur place.

mais il y avait une lampe derrière : c'était l'éclat d'un transparent où les lignes et les ombres, le premier plan et les horizons, tout baigne uniformément dans une lumière vernissée et sans rayons. En vain les scènes se succédaient et les personnages changeaient, on entendait toujours un poëte supérieurement spirituel qui avait versifié à sa table de travail une épître dialoguée; jamais on ne voyait de véritables interlocuteurs pensant pour leur compte et parlant leurs propres pensées. Quels que fussent son caractère, sa position sociale et son rôle dans la pièce, chaque personnage tirait à lui tout l'esprit de l'auteur, et s'en drapait sans vouloir en rien épargner pour les autres. Ils luttaient tous ensemble de bon sens ingénieux, d'atticisme et de grâce, ciselaient également leurs moindres pensées, les ébarbaient et les frappaient d'un coin qui les faisait mieux valoir. Diserts toujours et parfois éloquents (1), ils se complaisaient à développer leur opinion plutôt qu'à l'exprimer, à parler au public en parlant à leurs interlocuteurs, à lui enseigner le calme dans la passion, la modération dans la vertu, la bienséance dans le vice, et pour fin dernière l'art d'être heureux sans se donner trop de peine (2). Mais si invraisemblables que fussent ces conversations flamboyantes, si impossibles à de simples bourgeois que dussent paraître ce merveilleux atticisme et cette versification si polie et si soutenue, on tenait au plain-pied et à la vérité de la fic-

(1) Mihi longe magis orator probari in opere suo videtur, disait Quintilien de Ménandre, l. X, ch. I, par. 70. Denys d'Halicarnasse lui reconnaissait même à cause de cela un caractère particulier d'utilité pratique pour les jeunes gens, τὸ πρακτικόν. On peut même croire, d'après le ton sentencieux de beaucoup de fragments, qu'il ne craignait pas les scènes pathétiques, et que c'est lui qui autorisait Horace à dire :

Interdum tamen et vocem comoedia tollit,
Iratusque Chremes tumido delitigat ore;

Epistolarum l. II, ép. III, v. 93.

Une de ses pièces avait un titre de mélodrame (Ἐγχειρίδιον, *le Poignard*), et deux fragments (dans Stobée, tit. CIV, par. 7, et Athénée, l. X, p. 446 E) feraient supposer que l'esprit ne lui en était pas non plus tout à fait étranger.

(2) Ménandre exprimait les intentions morales de son Théâtre dans ce fragment du *Thrasyléon* :

Κατὰ πόλλ' ἄρ' ἐστὶν οὐ καλῶς εἰρημένον
τὸ γνῶθι σεαυτόν· χρησιμώτερον γὰρ ἦν
τὸ γνῶθι τοὺς ἄλλους·

dans Stobée, *Florilegium*, tit. XXI, par. 5. Voy. aussi ci-dessus, p. 50, note 2, et Alciphron, *Epistolae*, l. II, let. 3 et 4.

tion (1); on voulait tout comprendre d'emblée et n'occuper son esprit qu'à goûter le fini des détails. Le fond était un canevas destiné à disparaître sous les arabesques et l'éclat de la tapisserie, et le meilleur était le plus régulier et le plus insignifiant, celui qui se faisait mieux oublier. C'était quelquefois un de ces débats judiciaires que le premier venu engageait tous les jours (2), et les spectateurs en suivaient les péripéties, écoutaient les preuves et les contre-preuves avec le même intérêt et la même curiosité d'esprit que s'ils avaient siégé officiellement au tribunal des Héliastes. Le plaisir d'exercer la subtilité qu'il avait reçue de la nature, l'occasion de juger même le chien Labès (3), agréaient beaucoup trop à un public d'Athéniens pour qu'on ne cherchât pas à se le concilier par un moyen si facile, et même en compromettant l'unité de la pièce, on y intercalait de véritables discours, suivis d'une réponse en forme, où chacun plaidait pour son sentiment ou son idée avec la chaleur de commande, l'ampleur et quelquefois la mauvaise foi d'un avocat d'office. On avait cru, dès les premiers temps du Drame, rehausser la représentation en décorant les tréteaux de branchages et d'étoffes de couleurs voyantes; mais on varia bientôt ces ornements; on chercha à les mettre en rapport avec la pièce (4), et par des décorations appropriées au sujet on créa réellement la scène (5). C'était entrer à son insu

(1) C'est de la Comédie nouvelle que Cicéron disait d'après Donatus, *Reipublicae* l. IV, ch. 11, Comoedia imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis; *Opera*, t. XXIX, p. 336, éd. de Le Clerc. Evanthius la qualifie aussi de Concinna argumento, consuetudine congrua, utilis sententiis. Marc-Aurèle disait également : Ἡ νέα (κωμῳδία)... ἡ κατ' ὀλίγον ἐπὶ τὴν ἐκ μιμήσεως φιλοτεχνίαν ὑπερρύη· l. XI, par. VI, p. 394, éd. de Schultz.

(2) Nous citerons entre autres *le Trésor* (Θησαυρὸς) d'Anaxandride, d'Archedicus, de Dioxippe, de Diphile, de Ménandre et de Philémon; *le Dépôt* (Παρακαταθήκη) d'Aristophonte, de Ménandre, de Sophilus, de Timostrate et de Timothée; *la Propriétaire* (Ἐπίκληρος) d'Alexis, d'Antiphane, de Diodore, de Diphile et de Ménandre, et *la Revendication d'une jeune fille* (Ἐπιδικαζόμενος) d'Anaxippe, d'Apollodore, de Diphile et de Philémon.

(3) C'est le nom du chien qui joue dans *les Guêpes* le rôle de Ciron dans *les Plaideurs*.

(4) Agatharchus, un contemporain d'Eschyle, avait déjà composé un livre sur la perspective théâtrale (Vitruve, préf. du l. VII, p. 124, éd. Elzévir, 1649), et l'on en cite aussi de Démocrite et d'Anaxagore.

(5) Σκηνογραφία. Ce fut Sophocle, selon Aristote, *Poetica*, ch. IV, par. 13.

dans un nouvel ordre d'idées, reconnaître au Drame un autre but que la célébration d'un héros légendaire, une autre raison d'être et d'autres lois. Ce n'était plus seulement de la poésie répartie entre plusieurs personnages qui recommençaient à penser et à souffrir; il fallait les replacer dans leur cadre, recréer aussi le milieu où ils avaient vécu et leur donner une sorte de vraisemblance qui les rendît plus sympathiques. Plus voisine de la réalité par sa nature, la Comédie nouvelle se plaça délibérément sur ce terrain; par une observation plus exacte des mœurs et une imitation plus terre-à-terre, elle voulut rapprocher encore le théâtre de la vie réelle et persuader aux spectateurs que la *fable,* comme on disait (1), était une vérité. Pour arriver à cette illusion si contraire à l'esprit de la Comédie ancienne, elle abaissa le mètre et en relâcha les liens; ce fut plutôt le rhythme d'une conversation familière que la versification d'un poëte (2) : elle tempéra son style, le coupa, en pressa l'allure et renonça aux expressions d'une poésie trop éclatante (3). La langue elle-même devint moins élevée : son élégance fut moins gourmée et moins prude; elle ne craignit pas d'adopter les mots sans précédents littéraires, habituels aux personnages de bas étage qu'elle mettait en scène (4).

Elle n'avait plus rien de commun que le nom avec cette comédie affolée, qui gardait précieusement les libertés et tous

(1) Ὑπόθεσις, Μῦθος. *Fabula*.

(2) C'était habituellement le mètre ïambique, le plus libre de tous, et il se permettait encore des libertés spéciales. Comicum carmen (i. e. comoedia) varia versuum et modulorum lege compositum reperitur, sicut plerumque apud Menandrum, sed et apud alios cognoscimus, disait Marius Victorinus; *Artis grammaticae* l. I, p. 2494, éd. de Putsch : voy. aussi *Ibidem*, l. III, p. 2550.

(3) Voy. Démétrius, *De Elocutione*, par. 193, et le grammairien anonyme publié par M. Bekker, *Anecdota graeca*, t. II, p. 745.

(4) Voy. le petit traité Περὶ κωμῳδίας, dans Meineke, *Historia*, p. 539, l. 17; Phrynichus, s. v. Γῦρος, Καταφαγᾶς, Κολλοβιστής, Μασυγορεῖν, Σύσσημον, et Pollux, s. v. Μίθυσος et Ὀξανέψιοι. Ménandre ne reculait pas même toujours devant la grossièreté et la farce; ainsi il disait dans *les Pêcheurs*, de Denys, tyran d'Héraclée :

Παχὺς γὰρ ὗς ἔκειτ' ἐπὶ στόμα
(dans Athénée, l. XII, p. 549 C),

et dans *la Colère* :

Οὐκ ἔστι μοιχοῦ πρᾶγμα τιμιώτερον·
θανάτου γάρ ἐστιν ὤνιον·
dans Stobée, tit. VI, par. 23.

les désordres de l'improvisation, qui se plaisait aux obscénités et à toutes les violences, et se permettait toutes les grossièretés. Elle s'était disciplinée, réfléchissait avant de parler, voulait rester décente dans l'expression, lors même qu'elle était très-indécente dans la pensée, faisait la toilette de son esprit et recherchait de fines allusions à toutes choses (1). Plus correctes et plus travaillées, ses qualités étaient des mérites littéraires, s'adressant plutôt au bon goût qu'à la gaieté, et dont les délicats pouvaient seuls apprécier tout le prix. Leur vrai public n'était plus une foule pressée de rire, étrangère le reste de l'année à la poésie des autres et surexcitée par les joies d'une fête, qui s'entassait au hasard sur des gradins en pierre et voulait être fortement amusée, mais quelques élus des Grâces et des Muses, couronnés de roses et recueillis, qui, après un festin discret, s'accoudaient mollement sur des lits et cherchaient à compléter leur plaisir. D'un théâtre ouvert seulement aux jours de grandes fêtes, cette comédie, sans exigences scéniques et sans grands frais, devait passer dans toutes les salles à manger et devenir le couronnement des banquets (2). D'abord, sans doute, une troupe de comédiens loués pour la circonstance dressait un paravent et jouait au pied levé une pièce déjà connue et souvent surannée; mais ces acteurs mercenaires n'avaient ni le talent (3) ni l'appareil auquel on était habitué ; la mise en scène n'existait plus, les accessoires

(1) Aristote disait déjà, en parlant de la Comédie moyenne : Ἴδοι δ' ἄν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια· διαφέρει δ' οὐ μικρὸν ταῦτα πρὸς εὐσχημοσύνην· *Ethica Nicomachea*, l. IV, ch. VIII, par. 6 ; *Opera*, t. II, p. 51, éd. Didot.

(2) Ἐκ τούτου δὲ καὶ μίμοις καὶ ἠθολόγοις καὶ Μενάνδρῳ καὶ τοῖς Μένανδρον ὑποκρινομένοις τὰ συμπόσια χώραν ἔδωκεν· Plutarque, *Quaestionum convivalium* l. v, proem. par. 6; *Opera moralia*, p. 818, éd. Didot. Ὁ δὲ Μένανδρος μετὰ χαρίτων μάλιστα ἑαυτὸν αὐτάρκη παρέσχηκεν, ἐν θεάτροις, ἐν διατριβαῖς, ἐν συμποσίοις, ἀνάγνωσμα καὶ μάθημα καὶ ἀγώνισμα κοινότατον ὧν ἡ Ἑλλὰς ἐνήνοχε καλῶν παρέχων τὴν ποίησιν· Plutarque, *De Comparatione Aristophanis et Menandri*, ch. III, par. 3 ; *Ibidem*, p. 1040 : voy. aussi *De vitioso pudore*, ch. XVI.

(3) Un fait aussi naturel n'a point besoin de preuve, et nous avons le témoignage positif de Plutarque, *De vitioso pudore*, ch. VI, p. 642 : Πολλοῦ κωμῳδὸς ἐωνημένος ἐπιτρίβει Μένανδρον.

étaient nuls, l'effet dramatique était manqué, et à des représentations, toujours coûteuses, qui excitaient de grandes espérances nécessairement trompées, succédèrent de simples lectures, plus faciles, moins dispendieuses, et beaucoup plus variées (1). Dans ces récitations à l'usage d'esprits raffinés, où tout se soulignait et tout se comprenait à demi-mot, l'éclat et le piquant des détails, l'élégance et le charme de l'expression étaient saisis plus vite, et bien plus appréciés que l'habile disposition des scènes et la nouveauté des caractères. Peu importe le ruban qui lie le bouquet à l'abeille qui ne veut goûter que le suc des fleurs, et les plus ambitieux de renommée recherchaient l'approbation, souvent répétée, d'auditeurs choisis et bienveillants, au moins par courtoisie pour leur hôte, de préférence aux bravos incertains et toujours éphémères d'une foule de spectateurs exigeants. A moins de circonstances exceptionnelles, impossibles à espérer, les comédies n'étaient représentées qu'une seule fois sur le Théâtre de Bacchus : elles devenaient le lendemain des œuvres toutes littéraires et n'avaient plus à s'inquiéter de la susceptibilité des gens puissants ni des lois pénales qui régissaient la scène. L'auteur les remaniait à son gré, les étendait, les rendait plus osées, plus satiriques, en un mot plus agréables au nouveau public auquel elles étaient destinées (2). Souvent même, sans songer aucunement au théâtre, il composait des comédies pour les joies in-

(1) Aux passages de Plutarque cités dans les deux notes précédentes, nous en ajouterons un autre encore plus significatif : Περὶ δὲ τῆς νέας κωμῳδίας, τί ἀντιλέγοι τις; οὕτω γὰρ ἐγκέκραται τοῖς συμποσίοις, ὡς μᾶλλον ἂν οἴνου, χωρὶς ἢ Μενάνδρου διακυβερνῆσαι τὸν πότον· *Quaestionum convivalium* l. VII, quest. VIII, par. 3; *Opera moralia*, p. 867. Un homme qui avait profondément étudié la comédie grecque, Ranke, est allé jusqu'à dire de Ménandre : Nisi enim egregie fallor, lectu quidem erant dignissimae, auditu autem minus jucundae ejus comoediae; *De Aristophanis Vita*, p. LXVI, 2e éd., et nous savons par Apulée que dans le temps de leur plus grande vogue, les comédies de cette époque étaient lues de préférence, même sur le théâtre; *Florida*, ch. XVI.

(2) On sait même que Ménandre avait refait sa *Propriétaire* (Harpocration, p. 133; Athénée, l. XI, p. 373 C) et ses *Adelphes* (Μένανδρος ἐν 'Αδελφοῖς β'· Scoliaste du *Phèdre* de Platon, p. 319, éd. de Bekker) : voy. aussi Meineke, *Menandri et Philemonis Reliquiae*, p. 3 et 4.

times des petits soupers (1), et y satisfaisait impunément le goût des Athéniens pour les personnalités; il y pouvait accuser l'orateur Callimédon d'une gourmandise de brute (2), insultait plus gravement encore Démosthène, l'honneur et la dernière espérance de la République (3), et reprochait à Ctésippe d'avoir vendu, pour subvenir à ses débauches, jusqu'aux pierres du tombeau de son père (4). Il s'immisçait, comme au temps d'Aristophane, dans les affaires publiques, non pour suggérer de bons avis, mais pour blâmer âcrement le gouvernement et attaquer la Société avec violence (5). Après avoir rappelé les honteux témoignages de reconnaissance que le Peuple avait solennellement décernés à Démétrius, il ne craignait pas de s'écrier : « Voilà ce qui décrédite et ruine la République, ce n'est pas la Comédie (6) ». Il n'est point besoin de témoignages positifs : c'est la comédie à huis clos qui se permettait ces énormités, la comédie de société, aimant comme toujours le fruit défendu et y mordant à belles dents, comme toujours hardie, intempérante, affectant de braver des dangers qu'elle n'avait pas à craindre; ce n'est pas la comédie du théâtre (7).

(1) Telles étaient sans doute celles qui représentaient des Athéniennes libres, et où se trouvaient ces scènes d'accouchement si choquantes qui furent une des causes de la fermeture des théâtres.

(2) Ménandre, *Convivium*; dans Athénée, l. VIII, p. 364.

(3) Il était positivement accusé d'avoir reçu cinquante talents d'Harpale; Timoclès, *Delus*; dans Athénée, l. VIII, p. 341 E. Timoclès, *l. l.*, accusait aussi Hypéride de s'être vendu, et Philétœrus lui reprochait dans son *Aesculapius* d'être un goinfre et un joueur; *Ibidem*, p. 342 A. Démocharès avait été aussi violemment attaqué dans une comédie dont le titre ne nous est pas parvenu; Polybe, l. XII, ch. 13, et Suidas, s. v. Δημοχάρης. Les philosophes, même Épicure, l'inspirateur de la Comédie nouvelle, et Zénon, n'étaient pas épargnés, et il y avait deux pièces, par Philémon et par Posidippe, qui sans doute les attaquaient d'une manière toute spéciale, car elles étaient intitulées Φιλόσοφοι.

(4) Ménandre, *Ira* (dans Athénée, l. IV, p. 166 B), et Diphile, *Parentalia*; *Ibidem*, l. IV, p. 166 A.

(5) Diphile, *Nuptiae* (dans Athénée, l. VI, p. 254 F), et Philémon attaquait certainement d'une manière plus ou moins directe une disposition de la législation dans son Ἐπιδικαζόμενος. Le mari forcé, littéralement Celui qui est obligé par la loi d'épouser une orpheline.

(6) Ταῦτα καταλύει δῆμον, οὐ κωμῳδία·
Philippide, *Fabula incerta*; dans Plutarque, *Demetrius*, ch. XII.

(7) Nous citerons entre vingt autres le témoignage du grammairien Diomède, qui s'é-

On a souvent attribué la suppression du Chœur à l'interdiction des personnalités (1), et à l'impossibilité de trouver un Chorége suffisamment riche et désintéressé. Peut-être, en effet, ces raisons secondaires ne sont-elles pas restées sans quelque influence ; mais la cause essentielle est le développement même de la Comédie, l'importance croissante du sujet, l'enchaînement des scènes dans une seule action et ce besoin de vraisemblance et d'illusion qu'à leur insu, quelquefois même contre leur gré, les spectateurs apportent au théâtre (2). La pièce ne continuait pas cependant sans interruption jusqu'à la fin ; la fatigue des acteurs et des auditeurs, les nécessités de la mise en scène et les convenances du sujet obligeaient de suspendre la représentation par des pauses qui restaient comme au temps du Chœur des intermèdes de musique (3). Ces entr'actes finirent par prendre une sorte de régularité ; Horace qui traduisait en latin

tait beaucoup occupé du Théâtre : Tertia aetas fuit Menandri, Diphili et Philemonis, qui omnem acerbitatem comoediae mitigaverunt ; l. III, p. 489, éd. de Keil.

(1) Lex est accepta, Chorusque
Turpiter obticuit, sublato jure nocendi ;

Horace, *Artis poeticae* v. 283.

(2) Comoedia vetus, ut ab initio Chorus fuit, paulatimque personarum numero in quinque actus processit, ita paulatim velut attrito atque extenuato Choro ad novam Comoediam sic pervenit, ut in ea non (modo) non inducatur Chorus, sed ne locus [quidem] ullus jam relinquatur Choro. Nam postquam otioso tempore fastidiosior spectator effectus, tunc, quum ad cantores ab actoribus fabula transibat, consurgere et abire coepisset, admonuit (id) poetas, primo quidem choros (canentes) praetermittere, locum eis (agentibus sermocinantibusque) relinquentes, ut Menander fecit ; Evanthius, *De Fabula* ; dans Gronovius, *Thesaurus*, t. VIII, col. 1685. Dans son *Historia critica Comicorum graecorum*, p. 441, M. Meineke a supposé, d'après un fragment de *la Propriétaire*, que la Comédie nouvelle admettait aussi quelquefois le Chœur, mais ce serait une exception toute fortuite dont l'histoire n'aurait pas à tenir compte, et rien n'indique qu'il soit question d'un Chœur de comédie. Ménandre dit seulement :

῞Ωσπερ τῶν χορῶν
οὐ πάντες ᾄδουσ', ἀλλ' ἄφωνοι δύο τινὲς
ἢ τρεῖς παρεστήκασι πάντων ἔσχατοι
εἰς τὸν ἀριθμόν·

dans Stobée, *Florilegium*, tit. CXXI, par. 11.

(3) Ils avaient même un nom particulier, διαύλεια, et au lieu de se produire comme autrefois, les musiciens restaient dans la coulisse ; Suidas, s. v. Διαύλειον προσαυλεῖ τις ; t. I, P. I, col. 1318. Il fallait que ces intermèdes fussent assez développés pour que le pseudo-Plutarque ait pu dire : Πάντας δὲ τοὺς μουσικῆς ἁπτομένους πρὸς τὴν θεατρικὴν προσκεχωρηκέναι μοῦσαν· *De Musica*, par. XXVII ; *Opera moralia*, p. 1394, éd. Didot. Les cantilènes que Livius Andronicus admit dans ses imitations latines, pourraient même faire croire qu'il y avait aussi dans la Comédie nouvelle des intermèdes de musique vocale.

une règle imaginée peut-être, mais certainement écrite par des rhéteurs grecs, disait en termes exprès :

> Neve minor, neu sit quinto productior actu
> Fabula, quae posci volt et spectata reponi (1).

Probablement même les plus habiles ne se contentaient pas de choisir un sujet qui se prêtât naturellement à ces divisions : ils les liaient d'une manière intime avec la pièce et mettaient dans la troisième, comme dans un milieu qui dominait les autres, les situations les plus pathétiques et les plus vives (2).

Dans la Comédie ancienne, l'action, si l'on peut se servir de ce mot, n'avait pas d'antécédents qui importassent au public; chaque personnage entrait de plain-pied dans le dialogue avec toutes les idées que voulait lui donner l'auteur, sans que personne se demandât quel était son passé, sa position dans le monde et sa raison d'être. Les premiers poëtes tragiques avaient suivi pas à pas des traditions consacrées par le temps, que les enfants eux-mêmes savaient sur le bout du doigt : le titre seul racontait la pièce; les spectateurs n'avaient plus que les vers à apprendre. Mais lorsque Euripide ne se contenta plus de représenter, selon l'histoire, l'implacable Destin courbant à l'heure marquée de toute éternité les plus forts comme une simple paille, et les entraînant dans ses engrenages de fer avec l'impassibilité et la régularité d'une machine à vapeur; lorsqu'il voulut apitoyer son auditoire et parler à ses nerfs autant qu'à son intelligence, il ne s'astreignit plus à redire la vérité officielle d'une grande catastrophe; il en choisit la version la plus émouvante, la revit, l'augmenta encore, et, pour

(1) *Artis poeticae* v. 189 : on a proposé de lire *reposci*.

(2) Apulée a dit en parlant de Philémon, qui faisait une lecture publique d'une de ses comédies : Quumque jam in tertio actu, quod genus in comoedia fieri amat, jucundiores affectus moveret; *Florida*, par. XVI. Voy. à l'Appendice, un excursus où nous proposerons une autre interprétation.

n'avoir pas à embarrasser son récit d'explications indispensables, avertit d'avance les spectateurs de la situation un peu arbitraire où il avait placé la victime. La Comédie ne se rattachait à aucune tradition plus ou moins populaire ; il lui fallait inventer son sujet et créer ses personnages (1) ; la simplicité et la brusquerie de l'action ne permettaient pas de préparer les événements ni de motiver les sentiments ; on se trouvait en plein drame dès le commencement, et l'auteur s'estima heureux de pouvoir, à l'exemple d'Euripide, exposer dans un prologue exprès les données de l'avant-scène, les mobiles secrets, les intérêts cachés, tout ce qu'il était nécessaire de savoir pour suivre facilement et comprendre la pièce. Ce n'était pas habituellement un des personnages de la comédie qui venait ainsi contre toute vraisemblance se confesser lui-même à haute voix et raconter les secrets de tous les autres ; on employait plus volontiers un de ces êtres fantastiques appartenant à l'imagination ou à la mythologie, qui par état se trouvaient partout, entendaient toutes les confidences, voyaient le fond de tous les cœurs et n'étaient tenus à la discrétion vis-à-vis de personne (2). Quelquefois aussi les souvenirs de la parabase rappelaient au poëte de songer à ses intérêts et de vanter dans le prologue

(1) C'est ce que disait Antiphane dans sa comédie intitulée *la Poésie* :

Μακάριόν ἐστιν ἡ τραγῳδία
ποίημα κατὰ πάντ', εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι
ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι,
πρὶν καί τιν' εἰπεῖν, ὥσθ' ὑπομνῆσαι μόνον
δεῖ τὸν ποιητήν. . . . . .
Ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλ' ἅπαντα δεῖ
εὑρεῖν, ὀνόματα καινά, τὰ διῳκημένα
πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφήν,
τὴν εἰσβολήν·

dans Athénée, l. VI, p. 222.

(2) L'Exposition (Ἔλεγχος· φίλος Ἀληθείᾳ καὶ Παρρησίᾳ θεός, dit Lucien, *Pseudologista*, par. IV, p. 623), la Crainte (Φόβος), Jupiter (Ἀὴρ, ὃν ἄν τις ὀνομάσειε καὶ Δία · Philémon, *Fabularum incertarum* fr. II). Θεοὺς ἀπὸ μηχανῆς, id est, Deos argumentis narrandis machinatos, caeteri Latini instar Graecorum habent, disait Evanthius, *l. l.*, p. XLII, et il est au moins probable que, comme les pièces qu'ils précédaient, les prologues de Plaute, récités par *Luxuria et Inopia*, *Arcturus* et *Auxilium*, étaient imités de la Comédie nouvelle. Mais on se servait aussi quelquefois, comme le faisait souvent Térence, d'un des personnages de la pièce : Lucien, *l. l*, semble le dire, et il est difficile de ne pas croire que le fragment V du *Morosus* de Ménandre se trouvait dans le prologue :

Τῆς Ἀττικῆς νομίζετ' εἶναι τὸν τόπον
Φυλήν· τὸ Νυμφαῖον δ', ὅθεν προέρχομαι,
Φυλασίων

la pièce curieuse qu'on allait voir (1); mais la place naturelle de cette petite harangue, la sébile à la main, était à la fin, au moment où l'opinion du peuple allait devancer la justice des juges, et dans un épilogue spécial il demandait humblement des applaudissements pour lui et pour son œuvre (2).

La grosse foule, toujours mal apprise même à Athènes, ne semble pas avoir été très-sensible aux mérites de Ménandre : il ne fut couronné que huit fois (3), quoiqu'il ait composé plus de cent pièces (4); mais les grammairiens qui l'avaient lu avec réflexion et faisaient profession de s'y connaître, l'ont déclaré l'astre le plus brillant de la Comédie nouvelle (5), et Quintilien, si expert dans toutes les questions de rhétorique, lui a sacrifié tous ses rivaux (6). Il n'est plus possible aujourd'hui de déjuger cet arrêt : quelque nombreux qu'ils soient, les courts fragments que nous possédons encore sont entièrement nuls au point de vue de l'art dramatique (7), et Ménandre restera pour l'histoire le représentant le plus complet

(1) Lucien paraît le dire dans le passage que nous citions tout à l'heure : Ἔλεγχε, ὅρα ὅπως σαφῶς προδιδάξῃς τοὺς ἀκούοντας, ὡς οὐ μάτην οὐδὲ φιλαπεχθημόνως οὐδ' ἀνίπτοις ποσὶ κατὰ τὴν παροιμίαν ἐπὶ τόνδε λόγον ἀπηντήκαμεν. Donatus désigne même cette espèce de prologue par un nom grec, συστατικὸς (*l. l.*, p. XLVII), mais il ne devait pas être très-usité, puisque Evanthius a dit, *l. l.* : Graeci prologum non habent more nostrorum [quos Latini habent].

(2) Cela serait suffisamment prouvé par l'usage constant de Plaute et de Térence, et un hasard, impossible à espérer, nous en a conservé la preuve positive dans deux fragments de Ménandre :

Νίκη μεθ' ὑμῶν εὐμενὴς ἕποιτ' ἀεί·
Grammaticus Seguerianus, p. 368.

Ἐξάραντες ἐπικροτήσατε·
Aristophanis Scholiasta, *Plutus*, v. 689.

(3) Aulu-Gelle, l. XVII, ch. 4. Martial a dit aussi, *Epigrammata*, l. v, ép. 10 :

Rara coronato plausere theatra Menandro.

(4) Cent huit, selon Suidas, s. v., Aulu-Gelle, *l. l.*, et l'Anonyme, Περὶ κωμῳδίας, p. 538; cent cinq, d'après des vers d'Apollodore, cités par Aulu-Gelle, et suivant d'autres écrivains cent neuf : voy. Meineke, *Menandri et Philemonis Reliquiae*, p. XXIX.

(5) Ὁπλοτέρου κώμοιο σελασφόρος ἔπρεπεν ἀστήρ, disait Christodorus, et le Scoliaste de Denis de Thrace répétait : Μένανδρος ἄστρον ἐστὶ τῆς νέας κωμῳδίας· dans Bekker, *Anecdota graeca* p. 749, l. 13.

(6) Ille quidem omnibus ejusdem auctoribus abstulit nomen, et fulgore quodam suae claritatis tenebras obduxit; l. x, ch. 1.

(7) Ils ont été cités surtout à cause de leur forme didactique ou piquante, et expriment le plus souvent une sentence morale ou un lieu commun rhabillé à neuf. Ils auraient pu se trouver dans une épître comme dans une pièce de théâtre, et il est aussi impossible d'apprécier une comédie d'après de pareils échantillons que de juger des Mimes de Publilius Syrus sur les 545 maximes plus ou moins authentiques qui nous sont parvenues.

et la plus haute expression de la Comédie nouvelle (1). On ne sait même pas trop lequel des deux a fait l'autre. Il est plus élégant qu'inventif et profond, plus didactique que vif (2), plus préoccupé d'une morale toute pratique et très-forte sur son ventre (3) que joyeusement expansif et vraiment comique. C'est un Térence grec de qualité supérieure, plus parfait encore d'urbanité que celui de Rome, plus concentré, plus animé et plus uniformément brillant, d'une imagination plus originale et plus fleurissante. Mais, comme son imitateur, il plaisait beaucoup plus qu'il n'amusait, et ne faisait rire que par exception. La force comique qu'on lui attribue sur la foi d'un contre-sens (4), n'était que de la verve oratoire et de l'éloquence en menue monnaie (5) : c'était la faculté de se monter la tête et de trouver sur un sujet quelconque des expressions énergiques qui touchaient l'esprit, même quand l'ensemble sonnait creux comme

(1) Nous savions par Pline qu'on lui avait érigé une statue dans le Théâtre de Bacchus, et M. Strack en a retrouvé la base avec l'inscription : Μένανδρος. Κηφισόδωρος Τίμαρχος ἐποίησαν.

(2) Ces velléités d'enseignement se formulaient souvent en maximes; ainsi, par exemple, il disait dans le *Kottabo ludentes :*

Τὸ γνῶθι σαυτόν ἐστιν, ἂν τὰ πράγματα
ἴδῃς τὰ σαυτοῦ, καὶ τί σοι ποιητέον·

dans Stobée, tit. xxi, par. 2.

Les mêmes intentions de philosophie pratique se trouvent dans la tragédie d'Euripide; Cicéron disait même, *Ad Familiares*, l. xvi, let. 8 : Euripidi quantum credas, nescio. Ego certe singulos ejus versus singula testimonia puto.

(3) Épicure passait pour avoir dit que la Table était le principe de tout bien; il rattachait la volupté, quelle qu'elle fût, à une action des êtres conforme à leur nature, et par conséquent au souverain bien. C'est certainement d'après Ménandre que Pamphilus disait dans l'*Andrienne* de Térence, act. v, sc. 5 :

Ego vitam deorum propterea sempiternam esse arbitror,
Quod voluptates eorum propriae sunt.

Aux différentes preuves d'épicuréisme que les fragments nous ont conservées, nous ajouterons une épigramme où Ménandre associait Épicure à la gloire de Thémistocle, parce que lui aussi avait sauvé sa patrie des folies de la superstition; dans l'*Anthologia Vaticana*, ch. vii, n° 72 ; t. I, p. 527. Lucrèce, l. i, v. 931, disait aussi en bon épicurien :

Religionum animos nodeis exsolvere pergo.

(4) Après avoir appelé Térence O dimidiate Menander, Jules César disait dans des vers que Suétone nous a conservés dans sa *Vie de Térence :*

Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis,
Comica ut aequato virtus polleret honore
Cum Graecis!

Le *vis comica* que l'on attribue d'après ces vers à Ménandre, n'aurait pas ce sens, et il y a une virgule après *vis* (voy. Wolfius, *Scripta varii argumenti*, p. 452 et suiv.) : ce mot signifie ici Verve; *virtus comica*, c'est la Faculté, l'Inspiration comique.

(5) Mihi longe magis orator probari in opere suo videtur, disait Quintilien, l. x, ch. 1, et M. Meineke donne au *vis* de César le sens de Pathétique, Expression qui touche; *Menandri et Philemonis Reliquiae*, p. xxxvi.

une déclamation (1). Philémon, son rival souvent heureux (2), ne devait pas ses succès à ces grosses obscénités qui excitent si facilement les gaietés du bas peuple (3); il savait amuser par un sujet intéressant et des plaisanteries vraiment comiques; les reconnaissances de la fin étaient clairement expliquées, sinon tout à fait vraisemblables; ses personnages se conformaient dans leurs sentiments à la réalité, et son style gardait le respect de la Comédie : jamais dans les scènes les plus gaies il ne descendait aux bassesses de la Farce et ne montait dans les plus graves sur les échasses de la Tragédie (4). Sans doute cependant Ménandre l'emportait par l'élégance continue de la pensée, la propriété parfaite de l'expression, une philosophie relativement élevée et l'excellence de l'ensemble (5). C'est la

(1) Quintilien nous en donne la preuve sans le vouloir : Nisi, dit-il, *l. l.*, nisi forte aut illa mala judicia quae *Epitrepontes*, *Epicleros*, *Locri* habent, aut meditationes in *Psophodee*, *Nomothete*, *Hypobolimaeo* non omnibus oratoris numeris sunt absolutae, et il ajoute : Ego tamen plus adhuc quiddam collaturum cum declamatoribus puto. On en trouverait des preuves nombreuses, même dans les fragments ; nous en citerons seulement un de la *Cnidienne* :

Καὶ γνήσιος
ὁ χρηστός ἐστιν, ὁ δὲ πονηρὸς καὶ νόθος·

dans Stobée, *Sermones*, tit. LXXXVI, par. 10.

Nous rappellerons à ceux de nos lecteurs qui trouveraient ce jugement bien sévère, qu'un des plus grands admirateurs de Ménandre a dit que, s'il avait vécu plus longtemps, il aurait probablement perfectionné beaucoup sa comédie; Plutarque, *De Comparatione Aristophanis et Menandri*, ch. II, par. 3; *Opera moralia*, p. 1040. Nous ne citons que pour mémoire l'opinion de ce pédant de Bithynie (Phrynichus Arrhabius) qui accusait Ménandre d'ignorance et s'étonnait de sa renommée; dans l'*Eclogae nominum et verborum*, publié par de Pauw, Utrecht, 1739.

(2) Philemon qui ut pravis sui temporis judiciis Menandro saepe praelatus est; Quintilien, *l. l.* Apulée le dit aussi, *Florida*, ch. XVI, et Aulu-Gelle, l. XVII, ch. 4, raconte à ce sujet une anecdote qui prouve que Ménandre avait déjà toute la vanité d'un homme de lettres. La célébrité de Philémon survécut cependant à ce prétendu engouement de ses contemporains : le passage d'Apulée que nous allons avoir l'occasion de citer en serait une preuve suffisante, et l'on vient de trouver dans les fouilles, près de l'Acropole, une inscription en son honneur, gravée sur une base carrée qui supportait probablement sa statue.

(3) Rarae apud illum corruptelae, et, uti errores, concessi amores; Apulée, *Florida*, ch. XVI.

(4) Reperias tamen apud ipsum multos sales, argumenta lepide inflexa, agnatos lucide explicatos, personas rebus competentes, sententias vitae congruentes : joca non infra soccum, seria non usque ad cothurnum; Apulée, *Ibidem*.

(5) Quoiqu'on ait dû conserver de préférence les meilleurs endroits, il y a dans nos fragments de Philémon des jeux de mots et des répétitions qui accusent quelque négligence et même un peu de mauvais goût. Nous citerons comme exemple le fragment du *Retegens* :

Οἴμοι· τὸ λυπεῖσθαι γὰρ ἐπὶ τὸ ῥῆμ' ἄγει
τοῦτ' εὐθὺς, ὡς ἔοικε, τὸν λυπούμενον.
Λυπουμένῳ δ' ὅταν τις ἀκολουθῶν λέγῃ
χαῖρ', ἐξ ἀνάγκης οὗτος οἰμώζειν λέγει.

comédie telle qu'il l'avait conçue, la comédie avec la marque de sa fabrique qui, adoptée par les lettrés et sanctionnée par une admiration classique, fut plus spécialement imitée à Rome, et devint par l'intermédiaire de Térence le modèle, à demi-caché dans l'Empyrée, de la comédie moderne.

CHAPITRE VII

Drame satyrique. – Origines de la Comédie grotesque.

Le dieu qui personnifiait les forces de la Nature, devait avoir dans son cortége des êtres antérieurs à toute civilisation, qui les montrassent dans toute leur indiscipline et leur énergie (1), et pour ne pas blesser des pudeurs moins primitives (2), ils cachaient comme lui leur nudité sous une tunique de fleurs (3). Mais on ne tarda pas à leur donner un costume d'un symbolisme plus expressif (4) : la peau de bouc que portait Bacchus (5) devint une sorte de livrée dont on leur couvrit aussi les épaules (6), et l'habit fit l'animal ; on les appela des Satyres (7). Leur nom ne pouvait rester, pour des imaginations si poétiques et si fécondes, un accident sans valeur ; on le crut

(1) Χὤτε Βακχίῳ
κώμοις συνασπίζοντες (Σάτυροι)·
Euripide, *Cyclops*, v. 38.

Voy. aussi Diodore de Sicile, l. IV, ch. v, par. 5 (t. I, p. 190, éd. Didot), et Natalis Comes, *Mythologia*, l. V, ch. xiii, par. 485.

(2) Horace disait même encore, certainement d'après des traditions grecques :

Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,
Mox etiam agrestes Satyros nudavit
(*Artis poeticae* v. 220);

et Lucien (*Bacchus*, par. iii) les appelait γυμνῆται ὀρχησταί. Voilà pourquoi ils ne portaient pas de phallus.

(3) Χλανὶς ἀνθεινὴ (Pollux, l. iv, par. 118); περιβόλαια ἐκ παντὸς ἄνθους (Denys d'Halicarnasse, *Antiquitatum romanarum* l. VII, ch. lxxii, p. 1491, éd. de Reiske). On appelait Bacchus Ἄνθιας, Ἀνθεὺς (Pausanias, l. I, ch. xxxi, par. 2 ; l. VII, ch. xxi, par. 4) et Εὐάνθης ; Welcker, *Nachtrag zur Trilogie*, p. 189.

(4) On les représentait en Ithyphalles (voy. les deux vases reproduits par M. Wieseler, *Theatergebäude*, pl. vi, fig. 2 et 3) : nous citerons seulement un passage d'Arétaeus, qui peut servir aussi de confirmation à d'autres citations : Οἱ Σάτυροι, τοῦ Διονύσου ἱεροὶ, ἐν τῇσι γραφῇσι καὶ τοῖσι ἀγάλμασι ὄρθια ἴσχουσι τὰ αἰδοῖα, ξύμβολον τοῦ θείου πρήγματος· *De causis et signis acutorum morborum*, l. II, ch. xii, p. 48, éd. de 1603.

(5) On appelait même Bacchus Μελανθίδης, Μελάναιγις, et il avait sous ce dernier nom un autel à Athènes ; Suidas, s. v. Ἀπατούρια, t. I, p. i, col. 503, et s. v. Μέλαν, t. II, p. i, col. 756.

(6) Περίζωμα, dans Denys d'Halicarnasse, *l. l.*; *subligar*, selon Juvénal, sat. vi, v. 70 : mais Euripide l'appelait τράγου χλαῖνα (*Cyclops*, v. 80), et Pollux disait, l. iv, par. 118, ἡ σατυρικὴ ἐσθὴς νεβρίς : voy. aussi Scaliger, *Poetices* l. i, ch. 17, et un grand nombre de monuments figurés.

(7) Τράγους, Σατύρους· Τίτυρος, Σάτυρος, disait Hésychius : voy. aussi l'*Etymologicum magnum*, p. 764, s. v. τραγῳδία, et Élien, *Variarum Historiarum* l. iii, ch. 40.

inséparable de leur idée, et il la compléta : leur tête se hérissa de poils raides et durs (1), sur leur front se dressèrent deux oreilles pointues (2), leurs jambes décharnées et velues se terminèrent par un sabot, à leur échine pendit une queue de quadrupède (3) et on leur attribua tous les grossiers instincts qu'une créature humaine peut emprunter au règne des bêtes (4). A côté, figuraient des êtres de même origine et de même nature, des Silènes (5), qui semblent n'en avoir différé d'abord que par la forme régulière de leurs pieds (6). Mais une tradition incontestée racontait qu'un Silène avait été le père nourricier de Bacchus, et on le supposa logiquement plus vieux que de simples compagnons de jeux, qui n'avaient pourvu qu'à ses joies (7). Par une de ces métaphores naturelles qui se retrouvent dans la bouche des enfants, la poésie l'appela aussi leur père (8), et il devint à ce titre plus laid (9),

(1) Ὅτι οἱ χορευταὶ τὰς κόμας ἀνέπλεκον, σχῆμα τράγων μιμούμενοι· *Etymologicum magnum*, *l. l.* l. 9.

(2) Οἱ Σάτυροι ὀξεῖς τὰ ὦτα· Lucien, *Concilium deorum*, par. IV. Hésychius disait même dans le passage que nous citions tout à l'heure: Τράγους, Σατύρους, διὰ τὸ τράγων ὦτα ἔχειν.

(3) Presque toujours un cheval; Philostrate les appelle même τὸ ἐπὶ τὰ οὐραῖα ἵπποι; *Imaginum* l. I, ch. 22 : on en trouve cependant avec une queue de bouc.

(4) Γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν, disait Strabon, l. X, p. 471. C'était un vers d'Hésiode, fragm. 129, p. 281, éd. de Göttling. Nous ne savons comment M. Welcker a pu dire, *Nachtrag*, p. 211 : Die Satyrn sind nichts anders als ein Abbild der wirklichen ländlichen Festtänzer des Dionysos, ein ausdem Irdischen unter die Dämonen erhobener Chor. Les Satyres avaient une existence mythologique, comme les Faunes et les Nymphes

(Sunt mihi semidei, sunt rustica numina, [Nymphae,
Faunique, Satyrique et monticolae Silvani;
Ovide, *Metamorphoseon* l. I, v. 192),

et probablement une cause historique : voy. Apollodore, l. II, ch. I, par. 2, et Pausanias, l. I, ch. XXIII, par. 6.

(5) Σειληνοὶ λέγονται οἱ γέροντες τῶν Σατύρων· *Etymologicum magnum*, s. v. Quia Sileni priusquam senescant Satyri sunt; Servius, ad Ecl. VI, v. 14 : voy. aussi Euripide, *Cyclops*, v. 2 et 101, et Pausanias, l. I, ch. XXIII, par. 5.

(6) Nonius Panopolitanus disait, dans le l. XIII de ses *Dionysiaques* :

Καὶ λασίων Σατύρων Κενταυρίδος αἷμα γενέθλης
Σιληνῶν τε φάλαγγα δασυκνήμοιο γενέθλης·
dans Casaubon, *l. l.*, p. 35.

Les monuments figurés prouvent aussi que l'on a voulu rapprocher Silène de l'Humanité en supprimant sa queue, en élargissant et en raccourcissant ses oreilles; mais, quoi qu'en aient dit quelques archéologues mal avisés, ces formes n'étaient pas primitives : le sentiment esthétique s'y est substitué à l'idée mythologique.

(7) Diodore, l. IV, ch. V, par. 5; *Opera*, t. I, p. 190.

(8) Dans le *Ménédémus* de Lycophron, Silène disait aux Satyres :

Παῖδες κρατίστου πατρὸς ἐξωλέστατοι,
ἐγὼ μὲν ὑμῖν, ὡς ὁρᾶτε, στρηνιῶ·
dans Athénée, l. X, par. 120 A.

Voy. aussi Euripide, *Cyclops*, v. 16, 36, 82 et 84; Properce, l. III, él. III, v. 29, et Ot. Müller, *Dorier*, t. I. p. 233.

(9) Papposileno vultum concinnabant a

plus chauve (1), moins pétulant et plus frileux (2). En reconnaissance de ses anciens services, le dieu lui répartissait ses dons d'une manière plus prodigue, et on lui mit sur la tête la couronne de lierre des buveurs (3). Mieux inspiré par le vin, le Silène eut une gaieté moins grossière, des sentiments plus variés, des idées plus imprévues, et acquit la prévision de l'avenir (4) : c'était déjà la monstrueuse association d'une forme grotesque et d'une intelligence noble sans rapport aucun avec elle (5).

Dans les premières Pompes de Bacchus se trouvaient déjà des Satyres, dont les danses cabriolantes et lascives (6) faisaient le principal amusement des Dionysiaques (7). On les appela de leur nom *Danses tragiques* (8), et lorsque des chants s'y mêlèrent et

longaevitate horribiliorem, et prope ferinum; Casaubon, *l. l.*, p. 104 : voy. aussi la note suivante. Voilà pourquoi Critobulus disait dans le *Symposion* de Xénophon, ἦ πάντων Σειληνῶν τῶν ἐν τοῖς σατυρικοῖς αἴσχιστος ἂν εἴην· ch. IV, par. 19 ; *Opera*, p. 665, éd. Didot.

(1) Lucien dit en parlant de Silène, ὁ δὲ φαλακρὸς γέρων, σιμὸς τὴν ῥῖνα· *Concilium deorum*, par. IV; *Opera*, p. 761, éd. Didot.

(2) Il avait une tunique épaisse, χιτὼν δασύς (Pollux, l. IV, par. 118), velue des deux côtés, ἀμφίμαλλος μαλλωτὸς (Élien, *Variarum Historiarum* l. III, ch. 40; Denys d'Halicarnasse, l. VII, ch. LXXII, p. 1491), que l'on appelait χορταῖος, et, ainsi que l'a dit Casaubon, *l. l.*, p. 107, ce mot vient de χόρτος, et indique qu'à l'origine Silène s'habillait de foin. Voy. Ficoroni, *Le Maschere sceniche*, p. 207; Schöll, *Archeol. Mittheilungen aus Griechenland*, t. I, pl. V, fig. 10; Clarac, *Musée de Sculpture*, t. V, pl. 874 A, et *Museo Borbonico*, t. XII, pl. 9.

(3) Non ille Bacchi Silenus cogitari potest sine vino; Gesner, *De Sileno*, p. 49.

(4) On disait même comme une sorte de proverbe, ὡς ἀπὸ Σειληνοῦ εἰρημένον (Casaubon, *l. l.*, p. 31, note de Rambach) : voy. aussi Creuzer, *Studien*, t. II, p. 232 et 292; Preller, *Griechische Mythologie*, t. I, p. 574, 2e éd., et Welcker, *Nachtrag*, p. 112. Les Éléens lui avaient consacré un temple; Pausanias, l. VI, ch. XXIV, par. 6.

(5) Platon disait que les paroles de Socrate ressemblaient à des Silènes, qui paraissent d'abord ridicules (φανεῖεν ἂν πάνυ γελοῖοι τὸ πρῶτον) et ont la forme d'un Satyre éhonté (Σατύρου ἄν τι ὑβριστοῦ δοράν); *Convivium*, par. XXXVII; *Opera*, t. I, p. 695.

(6) Σάτυρος· Χορευτής, disait Suidas, t. II, P. II, col. 690, et d'anciens écrivains l'appelaient le Sauteur : Σκίρτος, Σκιρτητής; dans Welcker, *Nachtrag*, p. 337. Le caractère obscène de la *Sicinnis*, la danse propre aux Satyres, est connu (voy. t. I, p. 245), et son emportement nous est attesté par Athénée, l. XIV, p. 360 D : aussi Euripide parle-t-il (*Cyclops*, v. 37) du κρότος σικιννίδων.

(7) Élien les appelait les Codanseurs de Bacchus (συγχορευταί; *Variarum Historiarum* l. III, ch. XL, p. 302, éd. d'Amsterdam, 1731), et on lit dans Diodore de Sicile, l. IV, ch. V, par. 3 : Καὶ Σατύρους δέ φασιν αὐτὸν (τὸν Διόνυσον) περιάγεσθαι, καὶ τούτους ἐν ταῖς ὀρχήσεσι καὶ ταῖς τραγῳδίαις τέρψιν καὶ πολλὴν ἡδονὴν παρέχεσθαι τῷ θεῷ· t. I, p. 190. Ils figuraient au premier rang dans toutes les fêtes de Bacchus (voy. entre autres la description de la Pompe bachique de Ptolémée Philadelphe, dans Athénée, l. V, p. 197), et dans les fouilles récentes au Théâtre d'Athènes, on en a retrouvé deux tenant une grosse grappe de raisin, sur le dossier du siége réservé au prêtre de Bacchus.

(8) Συνεστήκει δὲ καὶ (c'est-à-dire ἡ, comme l'a fort bien reconnu M. Welcker, *Nachtrag*, p. 243) σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ

en changèrent la nature (1), ils n'en conservèrent pas moins le nom de *Tragédies* (2). Si des témoignages sans suite, mal circonstanciés et un peu contradictoires, ne permettent pas d'en suivre pas à pas toutes les transformations, il reste çà et là des points assez éclairés pour qu'on en puisse comprendre l'ensemble. Bientôt, si bruyants qu'ils fussent, des chants dévots ne suffirent plus au besoin de plaisir qu'amenaient les excitations de la fête. On se souvint que le dieu des vendanges présidait aussi sous le nom de Zagréus à l'Empire des Morts, et l'on grossit sa suite d'anciens héros dont l'histoire vivait encore dans tous les souvenirs. Pour mieux faire ressortir les souffrances que le Destin lui avait infligées, ils racontaient tour à tour, quand les chants dithyrambiques venaient à cesser, les épreuves moins imméritées et moins cruelles qu'ils avaient eues eux-mêmes à subir, et sans interrompre leurs danses (3), les Satyres se mêlèrent à ces monologues par de rudes et grossières plaisanteries (4). D'abord, sans doute, elles eurent au moins l'appa-

χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία · Athénée, l. IV, p. 630 C. Διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν · Aristote, *Poetica*, ch. IV, par. 14. Ὅτι τὰ πολλὰ οἱ Χοροὶ ἐκ Σατύρων συνίσταντο, οὓς ἐκάλουν τράγους · *Etymologicum magnum*, p. 764. Dans le passage de Diodore que nous citions tout à l'heure, les interprètes ont même traduit avec toute raison ταῖς τραγῳδίαις par *ludis hilaribus*. Les τραγικοὶ χοροί, qui célébraient Adraste à Sicyone, étaient encore probablement des danses de Satyres (Τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον · Hérodote, l. V, ch. LXVII, par. 7; *Opera*, p. 259), et le τραγικὸς τρόπος de Suidas, s. v. Ἀρίων, signifie l'Air de la danse des Satyres: voy. Aristides Quintilianus; dans Meibom, *Auctores rei musicae*, t. II, p. 29. On lit même dans Suidas, s. v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, t. II, p. I, col. 1202 : Τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἠγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικὰ ἐλέγετο.

(1) Ut antea omnis tragoedia fuerit Satyrica, nec aliud argumentum nisi Bacchus cum Satyris, disait Bentley avec sa pénétration ordinaire (*Opuscula*, p. 303), et G. Hermann reconnaissait également l'antériorité du Drame satyrique; *Cyclops*, p. V. Πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο · Aristote, *Poetica*, ch. IV, par. 12. Τραγῳδίας εὑρεταὶ μὲν Σικυώνιοι, τελεσιουργοὶ δὲ Ἀττικοὶ ποιηταί · Thémistius, disc. XXVII, p. 337 B, éd. de Petau. Nous savons même par Athénée qu'on appelait Thespis, Pratinas et Phrynichus ὀρχηστικοί, Faisant danser ; l. I, p. 22 A.

(2) Ἡ δὲ τραγῳδία ἐστὶ παλαιὸν ἐνθάδε, οὐχ' ὡς οἴονται, ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη οὐδ' ἀπὸ Φρυνίχου · pseudo-Platon, *Minos*, par. XVI; *Opera*, t. I, p. 624. Un fait aussi général que l'immobilité des noms, malgré la mobilité des choses, n'a besoin d'aucune preuve particulière : nous nous bornerons à dire qu'une vieille glose, publiée par Vossius, *De Institutione poetica*, l. II, ch. XIX, par. 3, explique Σατυριστὴς par Σκηνικὸς, Ludio, et que dans le passage de Suidas, cité p. 71, note 8, Σατυρικὰ signifie Tragédie.

(3) Sicinnium genus celeris (*al.* veteris) saltationis fuit. Saltabundi autem canebant quae nunc stantes canunt; Aulu-Gelle, l. XX, ch. 3.

(4) Ils étaient φιλοκέρτομοι; Horace les appelait *Risores*, *Dicaces*, et Lucien Σκιρτητικοὶ ἄνθρωποι : voy. p. 75, note 5.

rence et le sans-façon de l'improvisation ; mais elles ne tardèrent pas à affecter aussi une forme métrique, se multiplièrent et se répondirent (1). Le Chœur ne fut plus un faisceau impersonnel de plusieurs personnes, n'ayant qu'une pensée et qu'une âme ; le lien se rompit, chacune eut un nom à elle et parla pour son compte (2). Thespis réunit dans une idée d'art ces éléments jusqu'alors si divers et si indépendants (3), et lia ensemble, par un véritable dialogue, les héros et les Choreutes (4). Peut-être conserva-t-il les Satyres avec toutes leurs impossibilités (5) et laissa-t-il sa troupe d'acteurs courir les champs selon leur habitude (6) ; mais il donna au Drame une inspiration plus historique (7) et voulut substituer aux grossiers

(1) Suidas dit en parlant d'Arion, qui vivait dans la XXXVIII[e] Olympiade : Λέγεται... καὶ ὀνομάσαι τὸ ᾀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ, καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας · t. I, P. I, col. 716. Ce fut, selon un Scoliaste d'Aristophane, Lasus, d'Hermione, qui distingua les différents Choreutes et les fit discourir ensemble : Λᾶσος τοὺς ἐριστικοὺς εἰσηγήσατο λόγους · *ad Vespas*, v. 1410, dans les Scolies publiées par les Aldes.

(2) On les distinguait même par des signes extérieurs : outre le Silène qui se mêlait ordinairement d'une manière active à la pièce, il y avait, selon Pollux, l. IV, par. 142, le Satyre à cheveux blancs, le Satyre barbu, le Satyre imberbe, et ce qu'il appelait πάππας ὁ Σειληνός.

(3) Une preuve de ce mélange confus se trouverait au besoin dans un oracle de Delphes qui rappelait à l'observation des anciens usages et ordonnait aux villes du Péloponèse ἱστάναι ὡραίῳ Βρομίῳ Χορον ἄμμιγα πάντας ; dans Démosthène, *In Midiam*, par. LI, p. 66, éd. de Meier. Des restes de ce désordre se trouvaient même encore dans les tragédies les plus régulières : ainsi, par exemple, dans les *Phéniciennes* et dans l'*Electre*, Euripide critiquait et parodiait ses rivaux ; il parlait en son propre nom aux spectateurs dans la *Danaé*, et, selon Pollux, l. IV, par. III, Sophocle lui-même se l'était aussi permis dans son *Hipponé*.

(4) Ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν (la strophe et l'antistrophe du Dithyrambe), ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν · Diogène de Laërte, l. III, ch. 56 ; t. I, p. 197, éd. d'Amsterdam, 1692.

(5) A en croire Plutarque, Phrynichus et Eschyle furent les premiers qui donnèrent à la Tragédie un sujet pathétique et complétement historique : Ὥσπερ οὖν Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων, ἐλέχθη τὸ, Τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον · *Quaestionum convivalium* l. I, quest. 1. Par une de ces erreurs dont la critique la plus pénétrante ne préserve pas toujours, Bentley appelait même les tragédies de Thespis Fabulae Satyricae ludicri argumenti (*l. l.* p. 285), et son opinion avait été adoptée par Eichstädt, par Hermann et par Fritzsche, *De Origine tragoediae*, p. 4.

(6) Un souvenir en est resté dans l'expression proverbiale : Παρ' αἰγείρῳ θέα, Spectateur dans un peuplier ; ce qui signifiait naturellement voir très-mal et d'une manière ridicule, puisque le spectacle s'éloignait : voy., Suidas s. v. Ἀπ' αἰγείρου θέα (t. I, P. I, col. 535), et Hésychius, s. v. Αἰγείρου θέα et Θέα παρ' αἰγείρῳ. On ne peut douter de l'antiquité de ce proverbe, puisque Cratinus s'en servait déjà ; dans Bekker, *Anecdota graeca*, t. I, p. 354. Au passage si connu et si controversé d'Horace sur le chariot de Thespis, nous ajouterons une épigramme de Dioscoride, *Anthologia graeca*, t. I, p. 497, n° XVI.

(7) Voy. Plutarque, *Solonis Vita*, ch. XXIX ; *Vitae*, p. 113. Il fallait bien que les pièces de Thespis eussent des rapports assez étroits avec la tragédie régulière pour que Sophocle

ébats d'une gaieté bruyante les nobles émotions de la pitié (1).

Chacun de ces changements était un progrès ; mais malgré leurs instincts littéraires et leur aptitude de race à comprendre les nouveautés, tous les Athéniens ne les approuvaient pas. Quelques-uns voulaient être du parti des vieilles choses et tenaient aux anciens usages, quels qu'ils fussent, comme à une partie essentielle de la cérémonie : d'autres, affolés de plaisir, regrettaient vraiment les danses emportées et les grosses plaisanteries qui avaient réjoui leurs pères. Sans répudier les personnages épiques et les formes dialoguées que Thespis avait ajoutés au programme de la fête, Pratinas voulut, en amusant plus bruyamment le peuple, célébrer plus réellement Bacchus (2), et donna au Drame satyrique sa forme définitive (3). Les héros, sortis tout exprès du tombeau, continuaient à déplorer leurs infortunes et à intéresser çà et là les âmes sensibles à leurs douleurs; mais les danses et les gaietés du Chœur redevinrent la partie capitale du spectacle, et, malgré des émotions très-diverses et très-mêlées, l'ensemble mettait la foule en liesse et excitait des éclats de rire (4). L'heureux succès de ces pochades (5) et les

ait composé un livre tout exprès pour attaquer la manière dont il avait conçu le Chœur : voy. Suidas, s. v. Σοφοκλῆς.

(1) Cette idée avait été déjà avancée avec quelque réserve par Dahlmann (*Primordia et successus Veteris comoediae Atheniensium cum Tragoediae historia comparati*; p. 8 et suiv.), et Jacob a dit, Thespidis fabulas non plane satyricas fuisse, sed gravitati cuidam et tristitiae tragicae propiores; *Quaestiones Sophocleae*, p. 112. C'est aussi l'opinion de Schneider (*De Originibus tragoediae graecae*, p. 54 et suiv.) et de M. Welcker; *Nachtrag*, p. 256 et suivantes. Hermann lui-même avait fini par dire : Cantato dithyrambo, aliqui ex Choro, vel in Satyrorum speciem deformati, vel aliter imitantes Satyrorum saltationem, ludicras aliquas fabellas ex tempore conserebant, id quod διαδραματίζειν dicit Diogenes, usque dum Thespis justum sermonem commentatus est, quem histrio ad id institutus apto cum gestu recitaret; *Opuscula*, t. VII, p. 218.

(2) Zénobius, l. v, par. 4, disait en propres termes qu'on avait donné un rôle important aux Satyres pour ne pas paraître oublier Bacchus dans la célébration de sa fête : ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.

(3) C'était originairement un poëte tragique, qui en composa jusqu'à trente-deux, selon Suidas, t. II, P. I, col. 401. D'après des raisonnements qui ne nous paraissent pas très-convaincants, Böckh avait proposé de lire ιβ' (12) au lieu de λβ'; *Tragoediae graecae Principes*, p. 125 : il nous en reste un hyporchème; dans Athénée, l. XIV, p. 617.

(4) Le grammairien Démétrius l'appelait παίζουσα τραγῳδία (*De Elocutione*, par. 169), et on lit dans les *Anecdota graeca* de Cramer : Τέλος δὲ τραγῳδίας μὲν λύειν τὸν βίον, κωμῳδίας δὲ συνιστᾶν αὐτόν, σατυρικῆς δὲ τοιούτοις θυμελικοῖς χαριεντισμοῖς καθηδύνειν αὐτόν · t. I, p. 8, l. 4.

(5) Il y avait même probablement des prix pour les Drames satyriques, car on lit

exigences d'un public qui prétendait s'amuser dans les jours consacrés à son plaisir, forcèrent les autres poëtes tragiques d'égayer aussi les représentations de Bacchus (1). Ce ne fut pas seulement Eschyle, l'austère gardien des traditions antiques, qui, par respect pour le passé, se mit au service de cette innovation (2); Sophocle, si digne dans ses plus grands excès d'imagination et si soucieux de sa dignité de poëte, s'imposa des gaietés de bas étage, que sans doute à part lui il trouvait bien peu séantes (3), et le disert et sentimental Euripide prouva pour la première fois que rien n'est impossible au talent qui n'a ni les vouloirs obstinés ni les pudeurs du génie, pas même d'obscènes parades et les bagatelles de la porte (4). Jouées d'abord pour elles-mêmes, ces scènes grotesques blessaient les goûts délicats et ne pouvaient satisfaire les imaginations poétiques : pour leur assurer une place dans la fête, on les subordonna à la Tragédie ; on en fit des intermèdes, qui détendaient la sensibilité et reposaient de l'admiration (5). Puis enfin, lorsque les trois tragédies réglementaires furent liées ensemble et composèrent un seul drame, inspiré

dans un vers anonyme conservé par Photius :

Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις,

et selon Suidas ce Choirilus concourut pour le prix (καθεὶς εἰς ἀγῶνας) dans la LXIVe Olympiade, quoiqu'il dise ailleurs (s. v. Φρύνιχος) que ce fut seulement dans la LXVIIe que commencèrent les concours pour la Tragédie.

(1) Sophocle est le seul qui ait été dispensé de compléter sa trilogie par un Drame satyrique, et quoique selon Eustathius, *ad Iliados* l. II, p. 297, Hérodien ait cru en reconnaître un dans *les Ilotes* d'Eupolis, Lessing a eu certainement toute raison de dire : Die Komödienschreiber verfertigten keine satyrischen Stükke; *Leben des Sophokles*, p. 151 : voy. l'article d'Ot. Müller dans le *Rheinisches Museum*, t. III, p. 488, *Was für eine Art Drama waren Die Heloten*.

(2) Diogène de Laërte, l. II, ch. 18; Pausanias, l. II, ch. XIII, par. 6. Selon l'ancien auteur de sa Vie, il en aurait fait cinq, et Casaubon a supposé, à la vérité sans citer à l'appui aucune autorité, qu'il fallait lire πεντεκαίδεκα au lieu de πέντε; *De Satyrica Poesi*, p. 125. On connaît les titres de quatre : *Cercyon*, *les Deux Hérauts d'armes*, *Prométhée* et *Protée*.

(3) Les titres de huit de ces pièces nous ont été conservés : *les Amoureux d'Achille* (ἐρασταί), *Amphiaraüs*, *Amycus*, *Andromède*, *Comus* ou peut-être *Momus*, *Nausicaa*, *les Satyres* et *Hybris*.

(4) Une liste complète des ouvrages d'Euripide devait être gravée sur le dossier du fauteuil où il est assis, dans la statuette conservée au Musée du Louvre sous le n° 121, et sur les trente-sept titres encore visibles, quatre se rapportent à des Drames satyriques, *Autolycus*, *Busiris*, *le Cyclope*, *Eurysthée* (voy. *Les Inscriptions grecques interprétées par W. Froehner*, p. 223) : on en connaît deux autres, *Chiron* et *Sisyphe*.

(5) Satyrica est apud Graecos fabula, in qua item tragici poetae non heroas aut reges sed Satyros induxerunt ludendi causa jocan-

du commencement à la fin par la même pensée et taillé dans la même histoire, on ne voulut plus, en les disjoignant par une nouvelle action sans rapport avec elles, dépayser l'attention et interrompre maladroitement l'intérêt. Le Drame satyrique fut rejeté à la fin de la représentation, quand les martyrs de la journée eurent vidé leur calice et souffert leur dernière souffrance (1).

Quel que fût le mérite de la forme, des compositions d'un esprit si grossier et d'une inspiration si subalterne ne devaient avoir qu'une existence éphémère (2). Un heureux hasard nous en a cependant conservé une à peu près complète dans les œuvres d'Euripide (3), et il suffisait d'une seule pour être édifié sur la nature de toutes et pouvoir en apprécier le caractère. Comme aux origines du Drame, le Chœur s'y était replacé sur le premier plan, mais il ne se fondait plus dans le sujet, ne se tenait pas, quoi qu'il advint, en sympathie avec les per-

dique simul ut spectator inter res tragicas seriasque Satyrorum jocis et lusibus delectaretur; Suétone, *De Viris inlustribus*, P. I, p. 2, éd. de Reifferscheid, et Diomède l'a répété textuellement, *Artis grammaticae* l. III, p. 491, éd. de Keil. Marius Victorinus dit même en parlant du *metrum proceleusmaticum*, l. II, par. 11 : Hoc metro Veteres Satyricos choros modulabantur, quod Graeci εἰσόδιον ab ingressu chori Satyrici appellabant, metrumque ipsum εἰσόδιον dixerunt; dans Putsch, col. 2546. On appelait aussi dans le dix-septième siècle les Intermèdes des Entrées.

(1) Le témoignage de Diogène de Laërte, dans la *Vie de Platon*, est formel : Τέτρασι δράμασιν ἠγωνίζοντο, ὧν τὸ τέταρτον ἦν Σατυρικόν. M. Welcker, *Nachtrag*, p. 279, a conjecturé qu'il avait d'abord précédé la Tragédie, mais en ne distinguant pas suffisamment le Drame satyrique du Chœur des Satyres, et en accordant trop de confiance à une lecture de Zénobius qui semble douteuse : προεισάγειν au lieu de προσεισάγειν; voy. Hermann, *Allgemeine Literaturzeitung*, 1827, nº XV.

(2) Dès le milieu du douzième siècle, il n'en restait plus qu'une; Eustathius, *Ad Odysseam*, l. VI, v. 355, p. 1850. Friebel en avait recueilli d'assez nombreux fragments qui ont été publiés en 1837 (*Graecorum satyrographorum Fragmenta; exceptis, iis quae sunt Aeschyli, Sophoclis, Euripidis*), et l'on regrette qu'une mort prématurée ne lui ait pas permis de revenir sur des conjectures très-risquées et de corriger ce que certaines assertions avaient de trop téméraire. Un fragment de vingt-et-un vers, provenant du *Lithyerses* ou *Lytiersa* de Sosithéus avait déjà été publié par Casaubon (*Lectionum Theocriticarum* c. IX, p. 389, éd. de 1584), et réimprimé par Eichstädt, *De Dramate Graecorum comico-satyrico*, p. 134. On a cru souvent, mais sans raison sérieuse (voy. Stephani, *Parerga*, p. 537 et suiv.), retrouver des scènes de Drames satyriques sur les vases peints, surtout sur ceux à figures noires : voy. entre autres Lenormant et de Witte, *Elite des Monuments céramiques*, t. I, p. 161.

(3) Aristias, le fils de Pratinas, avait fait aussi un *Cyclope*, dont il reste deux vers : un dans Suidas, s. v. Ἀπώλεσας, et l'autre dans Athénée, l. II, p. 60 B.

sonnages, et n'ajustait pas ses idées à leurs sentiments. Il n'était plus composé de simples choristes sans personnalité qui leur fût propre et sans initiative (1), mais d'êtres de fantaisie, d'une gaieté cynique et discordante, qui avaient un rôle à part et s'appropriaient la pièce. Il était redevenu irrégulier et volontaire : chacun y pouvait parler avant son tour, danser sans le signal de personne et, si tel était son bon plaisir, mimer dans une parodie moqueuse les paroles et les gestes des autres acteurs (2). En vain le sujet venait à changer, il gardait pour personnage capital le Satyre (3), un dieu campagnard doublé d'une bête (4), malveillant avec délices, parce que le mal d'autrui lui chatouillait le ventre; ivrogne comme un pandour et naïvement éhonté, remplissant toujours le théâtre de sa gourmandise et de ses mobilités d'enfant, de ses emportements et de ses goguenarderies de sauvage, de ses bonds et de ses lubricités de bouc. La pièce entière s'inspirait de son esprit : elle était comme lui grossièrement obscène (5), se permettait comme lui de sottes équivoques (6), de plates et lourdes plaisanteries. La source invariable du comique était le contraste de cette demi-brute aux instincts sensuels et bas avec des personnages animés de

(1) Aristote disait encore que les acteurs représentaient les Héros, et le Chœur, le Peuple : Οἱ δε λαοί..... ἄνθρωποι ὧν ἐστιν ὁ χορός ; *Problemata*, XIX, par. 49.

(2) Cette opinion avait déjà été à peu près émise par Böckh : Non solum Chorus tripudians cantabat carmen, sed aliae quaedam personae a Choro decantata saltatione mimica et scenica quodammodo imitabantur (*De Metris Pindari* p. 270), et nous pouvons l'appuyer sur un passage positif de Denys d'Halicarnasse : Οὗτοι κατέσκωπτόν τε καὶ κατεμιμοῦντο τὰς σπουδαίας κινήσεις ἐπὶ τὰ γελοιότερα μεταφέροντες · l. VII, ch. LXXII, p. 1491. Palladio avait aussi probablement raison de dire en parlant de la danse des Satyres : Un ballo concitato e furioso, acconcio ad eccitare nell' animo degli spettatori più la maraviglia, che l'affetto; *Del Teatro Olimpico*, p. 78.

(3) Tzetzès disait, *De poetarum Differentia*, v. 125 et suivants :

Τὸ σατυρικὸν ἐκ σατύρων εὑρέθη.
Τοὺς ἀγρόται δὲ πρὶν ἐκάλουν σατύρους ·
ἐκ τῶνδε γοῦν εὕρηκε τὴν κλῆσιν τόδε.

(4) Voilà pourquoi, comme nous l'apprend Vitruve, l. V, ch. 8, la scène était toujours dans les champs.

(5) Polyphème allait jusqu'à dire dans le *Cyclope*, v. 583 :

Ἥδομαι δέ πως
τοῖς παιδικοῖσι μᾶλλον ἢ τοῖς θήλεσιν.

(6) Ainsi, par exemple, Ulysse dit tout exprès à Polyphème, qu'il s'appelle Personne (Οὖτις, v. 549), et celui-ci ne manque pas de s'écrier lorsqu'il a été aveuglé : Οὖτις μ' ἀπώλεσ' (v. 672) ; à quoi le Chœur répond : Οὐκ ἄρ' οὐδείς σ' ἠδίκει, et cette rude plaisanterie est répétée jusqu'à trois fois.

nobles passions, dont les injustices du Destin faisaient encore mieux ressortir l'élévation poétique et la force (1). Il y avait sans doute dans ce retour aux anciennes coutumes, un besoin irréfléchi de gaietés plus bruyantes qui voulait se satisfaire; mais pour sauver les apparences, on le couvrait d'un prétexte religieux. Sans s'inquiéter des raffinements du goût ni des pruderies d'un public moins aviné, le poëte y devait célébrer ouvertement Bacchus, le dieu des chansons échevelées et des danses impudiques (2). Les héros et les rois avaient beau veiller à leur dignité et se hausser sur un cothurne qui relevait encore leur grande taille, en vain ils se drapaient dans leur mépris de la douleur et posaient comme une statue de marbre sur laquelle les traits émoussés rebondissent, par son intime association aux joies de la journée et le ridicule de ses principaux personnages, ce drame se rapprochait nécessairement de la Comédie. Il avait même d'incontestables ressemblances avec quelques-unes de ces pièces déclassées et sans caractère général, dont on a voulu par esprit d'ordre faire un genre intermédiaire (3), et l'amour ne pouvait avoir dans l'Antiquité rien d'élevé ni de platonique; il poussait à la peau, et forçait la comédie la plus élégante et la plus soucieuse de son décorum à

(1) On choisissait même de préférence pour protagonistes des rois abrutis par l'abus du pouvoir ou des immortels déchus, gardant encore leur immortalité, qui offraient déjà à la risée un ridicule contraste entre leurs sentiments et leur nature, tels que les Silènes, les Centaures, les Cyclopes : voyez *Cyclops*, v. 335 et suiv., et *Odysseae* l. IX, v. 275. Latina Atellana a graeca satyrica differt; quod in satyrica [fere] Satyrorum personae inducuntur, aut si quae sunt (aliae), ridiculae, similes Satyris (ut) Autolycus, Busiris; Diomède, *Artis grammaticae* l. III, p. 489, éd. de Keil. Malgre son état de Héros, Hercule était aussi, grâce à sa voracité, un personnage très-convenable de Drame satyrique (voy. Athénée, l. X, p. 411 B) : on pouvait prendre avec lui toutes les libertés possibles. Dionysius, de Sinope, lui avait même fait, selon un Scoliaste de l'*Iliade* (ch. XI, v. 515), donner un clystère par Silène en plein théâtre.

(2) Euripide lui-même, qui ne portait certes aucun intérêt personnel aux traditions religieuses, faisait dire au Chœur à la fin de son *Cyclope* (v. 709) : τὸ λοιπὸν Βακχίῳ δουλεύσομεν.

(3) Une des comédies d'Anaxandride était intitulée Κωμῳδοτραγῳδία, et Antiphane avait fait aussi un *Cyclope* dont il nous reste quelques vers : voy. entre autres Athénée, l. VII, p. 295 F, et l. IX, p. 402 E. La ressemblance ne s'en tenait pas même au choix du sujet : le Drame satyrique se plaisait, comme la Comédie moyenne, à citer des proverbes. Böckh en avait déjà fait la remarque, *Tragoediae graecae Principes*, p. 127.

admettre aussi des sentiments purement sensuels. Entre eux cependant la différence était grande, et les mérites de l'un ni les insuffisances de l'autre ne pouvaient ni la dissimuler ni la détruire. La Comédie réfléchit sur son but et sur le meilleur moyen de l'atteindre; elle médite sa gaieté, combine ses plaisanteries, dispose les événements, arrange les caractères. Le Drame satyrique, au contraire, ne se propose aucun but, ne se subordonne à aucune idée et finit souvent comme il a commencé, sans raison et sans dénoûment. Les personnages s'y exhibent eux-mêmes dans toute leur grossièreté et toute leur laideur; en rira qui voudra, peu leur importe; ils ne cachent rien, n'affectent rien, n'exagèrent rien, pas même leur ridicule, ne se donnent point la réplique; ils entrent à leur heure, parlent à l'aventure sans souci de la pièce et sortent instinctivement quand ils éprouvent le besoin de sortir. C'est que, même dans une œuvre de fantaisie, le poëte ne pouvait civiliser ni discipliner des Satyres : leur nature s'imposait à l'imagination; il leur fallait rester éhontés, lubriques et crasseux (1), garder leur odeur de bouc et montrer toujours la bête. La pièce elle-même n'était pas perfectible : ces contrastes heurtés, ces difformités physiques et morales répugnaient violemment au génie grec; il ne comprenait bien que le beau carré et poli à la pierre ponce, le beau posé sur un piédestal et abrité des intempéries dans un temple, se plaisait à n'inventer que de l'histoire officielle et voulait tailler la poésie au ciseau comme ces ifs des jardins de Versailles, un peu décapités, mais n'en frappant pas moins l'imagination par

(1) Et hinc deinde aliud genus fabulae, id est Satyra (*l.* satyrica), sumpsit exordium : quae a Satyris, quos illotos semper ac petulantes deos scimus esse, vocitata est; Evauthius, *De Fabula;* dans le *Térence* de Lemaire, t. I, p. XLI. Satyra autem dicta sive a Satyris, quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendaeque dicuntur, quae velut a Satyris proferuntur et fiunt; Suétone, *De Viris inlustribus*, P. I, p. 20, éd. de Reifferscheid, et Diomède le répète, *Artis grammaticae* l. III, p. 475, éd. de Keil. Origène disait même dans son livre *Contra Celsum* : "Οπου δ' ἀσίμνους γέλωτας (ἐμποιοῦντες)· τοιοῦτον γάρ τι βούλεται τὰ σατυρικὰ δράματα· dans Casaubon, *De Satyrica Poesi*, p. 94.

leur régularité et leur ensemble. Le terroir de l'Italie était beaucoup plus favorable au grotesque; il y poussait en plein air et s'y développait au soleil. Malgré l'identité de la langue, la communauté des traditions et l'analogie des croyances, on y était plus l'homme de ses instincts et la chair de sa peau; on avait moins de correction et de délicatesse dans les goûts, plus de naïveté et d'impudence dans les habitudes, plus d'emportement dans les appétits et de laisser-aller dans la conscience. La gaieté, plus prime-sautière et plus communicative, s'y accommodait de tous les ridicules : elle trouvait seulement beaucoup plus divertissants les plus accentués et les plus grimaçants, ceux qui s'enflaient eux-mêmes et tombaient naturellement dans la caricature.

LIVRE V

THÉATRE LATIN

CHAPITRE I

La Comédie italique.

Plus amollis et plus amoureux du repos que dans leur première patrie, les Grecs de l'Italie avaient remplacé les exercices de la Palestre par des luttes moins brutales et plus réellement amusantes. Ils aimaient à faire assaut de railleries, à se donner à eux-mêmes le spectacle de leur esprit et à s'applaudir en dedans de la violence de leurs attaques et de la vivacité de leurs réponses (1). Ces moqueries se dépouillèrent avec

(1) Voy. dans Horace, *Sermonum* l. I, sat. v, v. 51 :

> Nunc mihi paucis
> Sarmenti scurrae pugnam Messique Cicirri,
> Musa, velim memores,

et *Ibidem*, sat. i, v. 15 et suivants. Vespa a même fait un *Certamen Coci et Pistoris*, qui se trouve dans le t. II des *Poetae Latini minores*, de Wernsdorff.

> Nec non Ausonii, Troja gens missa, coloni
> Versibus incomtis luduut risuque soluto ;
> Virgile, *Georgicon* l. ii, v. 385.

Il n'y eut plus de bonne fête sans ces attaques (*Histoire de l'Académie des Inscriptions*, t. III, p. 96); elles devinrent et restèrent pendant longtemps l'amusement obligé des noces :

> Festa dicax fundat convicia Fescenninus;
> Sénèque, *Medea*, act. i, sc. 2.

Le goût de ces luttes subsiste même encore. Alcuno però mi assicura di avere in addietro assistito a qualche gara poetica fra due villici che in mezzo ad una folta di gente si indirizavano versi a senso strambalato, e che essi pure chiamavano *strambotti*. Cio corrisponderebbe alle tenzoni tanto frequenti in Sicilia; Righi, *Saggio di canti popolari Veronesi*, p. xxi. Galiani disait également dans le *Vocabolario napolitano*, t. II, p. 39, s. v. Polecenella : In tale occasione e pel vino, che si suol bevere più dell' usato, e

le temps de ce qu'elles avaient de plus grossier et de plus rude. On voulut ajouter à leur piquant par une forme moins abandonnée, et l'on inventa un rhythme à leur usage qui laissait sa liberté à la pensée et leur donnait des ailes (1). Mais elles gardèrent toute leur âpreté comme un témoignage de force : le goût prononcé du peuple pour cette gymnastique d'insolence obligea même la Poésie qui s'adressait à un public plus délicat, d'affecter aussi des formes dialoguées (2), et *Répondre en vers* prit le sens de Lancer une injure (3). Il fallut, pour se livrer impunément à un plaisir si outrageant, se mettre sous la protection de Bacchus, se rougir le visage comme si l'on eût trop copieusement célébré sa fête (4), et acquérir ce que, sans en connaître l'origine et la vraie signification, on appelle encore aujourd'hui l'inviolabilité du masque. Les copies bouffonnes jouaient un grand rôle dans ces moqueries populaires (5) : c'était à la fois plus facile et plus mordant. On naissait mime dans la Haute-Italie (6) : en contrefaisant n'importe

perchè lavorano in compagnia uomini e donne, i vendemmiatori stanno con molta allegria, e a chiunche passa, gli dicono de' frizzi, e lo motteggiano : voy. aussi W. Müller, *Rom*, *Römer und Römerinnen*, t. I, p. 45.

(1) Fescennina per hunc inventa licencia mo-[rem
Versibus alternis opprobria rustica fudit;
Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 145.

Carmina saturnio metro compta ad rhythmum solum componere vulgares consueverunt; Servius, *ad Georgicon* l. II, v. 385. Qui (histriones) non sicut ante fescennino similem versum incompositum temere ac rudem alternis jaciebant; Tite-Live, l. VII, ch. 2.

(2) Il y avait déjà dans le *Carmen Fratrum Arvalium*, v. 4 :

Semunis alternei advocapit cunctos,

et Virgile disait, *Ecl.* III, v. 58 :

Incipe, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca.
Alternis dicatis; amant alterna Camoenae.

C'est ce que Théocrite appelait δι' ἀμοιβαίων ἀείδειν (Idylle VII, v. 161), et ce que Servius (ad Virgil., *Ecl.* III, v. 28) expliquait : Amoebaeum autem est, quoties ii qui canunt, et aequali numero versuum utuntur, et ita se habet ipsa responsio, ut aut majus aut contrarium aliquid dicat. C'était la forme habituelle des poésies fescennines (voy. la note précédente), des chansons satiriques des soldats pendant les Triomphes (Tite-Live, l. I, ch. 52; Pline, *Historiae naturalis* l. XIX, ch. 8), et des chants par lesquels les mendiants sollicitaient la pitié publique; Horace, *Epistolarum* l. I, ép. XVII, v. 48.

(3) *Occentare*, littéralement Ἀντᾴδειν, avait fini par signifier Opprobrium fundere : voy. Plaute, *Mercator*, act. II, v. 401; *Persa*, act. IV, v. 563, et Festus, s. v. OCCENTASSINT.

(4) Agricola et minio suffusus, Bacche, ru-[benti
primus inexperta duxit ab arte choros;
Tibulle, l. II, él. I, v. 55.

(5) Ac neque ficto
In pejus vultu proponi cereus usquam,
Nec prave factis decorari versibus opto;

disait Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 264.

(6) Σχηματίζεται ποικίλως ἐς γέλωτα, disait Appien, en parlant d'un véritable mime;

quoi (1) dans une caricature en action, on cédait à un instinct naturel et on amusait infailliblement les autres. Virgile, le poëte, nous dirions volontiers le chroniqueur des antiquités nationales, cite parmi les divertissements champêtres les plus recherchés l'imitation des Satyres (2). Le principal mérite de ces représentations était une sorte de réalité : on sortait de la vérité à plaisir, on accentuait davantage le comique pour le mieux faire ressortir, mais il y avait au fond de ces caricatures un ridicule pris sur le vif et, malgré son grossissement, très-facile à reconnaître (3). Bientôt un peu d'imagination se mêla à ces imitations naïves : on voulut placer le modèle dans tout son jour, lui donner un cadre, grouper autour d'autres personnalités qui le missent en saillie, et l'on recommença avec beaucoup moins d'art, peut-être en s'en inspirant, l'œuvre d'Épicharme et de Sophron. Ce ne fut plus un simple monologue, mais une scène plus ou moins dramatique, qui se développa, se compliqua et

De Rebus Punicis, l. VIII, ch. LXVI, p. 126, éd. Didot. Symmaque, l. VI, let. 33, parle de la célébrité des *scenae artifices* de la Sicile, et Solinus disait : Hic primum inventa est comoedia; hic et cavillatio mimica in scena stetit; *Polyhistor*, ch. XI (V), éd. de Bâle. A l'origine, ainsi que nous l'avons vu, la danse était une véritable mimique, et Σικελίζειν signifiait Danser; Athénée, l. II, p. 22 A.

(1) Même les oiseaux et les animaux :

Latratus catulorum, hinnitus fingis equorum,
 capригenumque pecus, lanigerosque greges
Balatu adsimilas : asinos quoque rudere dicas,
 cum vis Arcadium fingere, Marce, pecus.
Gallorum cantus, et ovantes gutture corvos,
 et quicquid vocum bellua et ales habet, etc.
 Ausone, *Epigramme* LXXVI.

Voy. aussi Lucrèce, l. V, v. 1378, qui s'inspirait certainement des usages italiens; Pétrone, ch. LXVIII, et Phèdre, l. V, fab. 5. Ces imitations étaient également fort goûtées en Sicile : voy. Athénée, l. XIV, p. 629 F; Pollux, l. IV, par. 103, et Aristénète, l. I, let. 2.

(2) Saltantes Satyros imitabitur Alphesiboeus;
 Virgile, *Bucolica*, égl. V, v. 74.

Nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur;
 Horace, *Epistolarum* l. II, ép. II, v. 125.

Τοῖς δ' εἰς Σατύρους, περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων καὶ ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια· Denys d'Halicarnasse, l. VII, ch. 72, t. III, p. 1491, éd. de Reiske. Voy. aussi *Ibidem*, p. 1492, et Appien, *De Rebus Punicis*, l. VIII, ch. LXVI, p. 126.

(3) Ces mimes avaient un nom particulier, Ἠθολόγοι : voy. Diodore, l. XX, ch. LXIII, par. 2, et Cicéron, *De Oratore*, l. II, par. 242 et 243. Le Vitalis dont l'épitaphe nous a été conservée, était un *Ethologus* :

Fingebam vultus, habitus ac verba loquentum,
 ut plures uno crederes ore loqui.
Ipse etiam, quem nostra oculis geminabat imago,
 horruit in vultu se magis esse meo;

dans Meyer, *Anthologia latina*, t. II, p. 90, n° 1173.

Caesaris lusor
Mutus, argutus imitator
T. Caesaris Aug. qui primum
invenit causidicos imitari;

dans Otto Jahn, *Specimen Epigraphicum*, p. 38, n° CVII.

devint un véritable Mime (1). Les Italiotes avaient déjà cette nature expansive et criarde qui se plaît aux manifestations publiques et se laisse aller si facilement aux gaietés officielles. Il y avait dans la Grande-Grèce plus de fêtes que de jours dans l'année (2), et on les célébrait toutes consciencieusement quand le préposé aux plaisirs du Peuple en avait donné le signal. A Tarente, le chef-lieu de la civilisation et de l'élégance grecque, la population entière se répandait dans les rues pendant les Dionysiaques, ivre de vin et de joie (3). Chaque ville importante eut ses mimes ordinaires et extraordinaires (4), qui ajoutaient par leurs joyeuses improvisations au plaisir des plus somptueux banquets (5), et de grossières parades, naguère encore en usage et très-appréciées du peuple (6), égayaient les solennités les plus rustiques (7). Il ne reste rien de ces premiers

(1) Voy. la scène d'un paysan malade d'une indigestion avec son médecin, qu'Athénée a citée, l. x, p. 453 A.

(2) Strabon, l. VI, ch. III, par. 4, p. 429, éd. d'Amsterdam, 1707.

(3) C'est Platon qui l'avait vu et qui l'atteste, *de Legibus*, l. I; *Opera*, t. II, p. 272. Οἱ δὲ Ταραντῖνοι Διονύσια ἄγοντες, καὶ ἐν τῷ θεάτρῳ διακορεῖς, οἴνου τὸ δείλης καθήμενοι; Dion Cassius, fr. CXLV (U. C. 472); t. I, p. 137, éd. de Reimarus. Ces jeux attiraient un grand concours :

Tarenti ludi forte erant, quom illuc venit;
Mortaleis multi, ut ad ludos, convenerant;
Plaute, *Menaechmi*, prol., v. 29.

Beaucoup étaient sans doute purement mimiques, puisqu'on appelait Ταραντῖνοι les artistes en voltige qui figuraient dans les combats de la fête de Thésée (Mommsen, *Heortologie*, p. 286, note *); mais les titres de plusieurs comédies nous sont parvenus : Φιλέταιροι ou Φιλέταιρος et Ἀδελφοί, par Hégésippus; Μελέαγρος, par Skiras; Ἀπαγχόμενος, Ἀπολιποῦσα ou Ἀπολείπουσα et Ψευδυποβολιμαῖος, par un poëte connu sous le nom de Κρώβυλος (Le Toupet) : voy. Fabricius, *Bibliotheca graeca*, t. II, p. 448, éd. de Harles, et Athénée, l. VII, p. 279 D, et l. IX, p. 402 B. Il y avait même un masque dramatique sur des monnaies; Mionnet, *Supplément*, t. I, p. 287.

(4) On lit dans une inscription trouvée à Rimini, *Aurelius Eutyches, stupidus greg(is) urb(ani)*; dans Maffei, *Osservazioni letterarie*, t. IV, p. 358, et Muratori, *Novus Thesaurus Inscriptionum*, p. 654 : voy. aussi Cicéron, *Pro Archia*, par. V.

(5) Nec luxus ullus mersaeque libidine vitae
Campanis modus : accumulant, variasque per [artes
Scenarum certant epulas distinguere ludo;
Silius Italicus, *Punicorum* l. XI, v. 429.

Tout le monde n'était pas aussi dégoûté que le père de Pline le Jeune : Accepi tuas litteras quibus quereris taedio tibi fuisse quamvis lautissimam coenam, quia scurrae, cinaedi, moriones mensis inerrabant; Pline, *Epistolarum* l. IX, let. 17; voy. aussi l. III, let. 1. Ils étaient cependant bien plus à leur place dans les carrefours : voy. Athénée, l. X, p. 452 F, et Martial, *Epigrammatum* l. X, ép. LXII, v. 1 et 5.

(6) Heyne, qui avait voulu étudier Virgile en Italie, sur le terrain même de ses poëmes, le dit en termes exprès, *ad Georgicon* l. II, v. 385, et on lit dans Muratori : Arbitror etiam, aliquid conditae comoediae semper fuisse Italis, quales nunc Romae sunt, quae *Giudiate* nuncupantur; *Antiquitates Italicae*, dissert. XXIX, t. II, col. 847.

(7) Le fragment *De Comoedia*, attribué à Donatus, dit en parlant des comédies popu-

commencements que les noms caractéristiques de quelques acteurs (1) : des danseurs obscènes et grotesques (2) ou des comédiens du plus bas étage (3). L'*hilarotragédie*, l'invention de Rhinthon, nous est elle-même bien mal connue (4); mais si la forme régulière de la versification (5) autorise à croire qu'elle était destinée à quelques raffinés, revenus des sentiments naïfs et dégoûtés des plaisirs populaires, elle avait certainement la marque de son origine italique, un esprit de moquerie (6), de

laires : In vicis hujusmodi carmina initio agebantur apud Graecos, ut, in Italia, compitalitiis ludicris; dans *Térence*, t. I, p. XLV, éd. de Lemaire. C'est sans doute, malgré l'explication toute différente qu'en donne Ovide (*Fastorum* l. VI, v. 685), par un reste de ces anciennes représentations bachiques, que pendant les *Minusculae Quinquatrus* les joueurs de flûte parcouraient la ville masqués et couverts d'un domino :

Cur vagus incedit tota tibicen in urbe?
quid sibi personae, quid stola longa volunt?

Ibidem, v. 653.

(1) Voy., à l'appendice, l'Excursus, n° 1.

(2) On les appelait indifféremment à l'origine *Joueurs* ou *Danseurs*. Docentur praestigias inhonestas, cum cinaedulis et sambuca psalterioque eunt in ludum histrionum, discunt cantare : quae majores nostri ingenuis probro ducier voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium inter cinaedos virgines puerique ingenui, disait Scipion l'Africain, selon Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 10. Histriones sunt qui muliebri indumento, gestus impudicarum feminarum exprimebant; ii autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant ; Isidore, *Etymologiarum* l. XVIII, ch. XLVIII, p. 578, éd. de Lindemann. *Ludius* signifie Danseur dans l'*Aulularia*, v. 358, et c'est encore avec cette acception que Tite-Live (l. VII, ch. 2) employait *Ludio*, dont la danse avait un nom particulier, Κουρητισμός. Laurent de Médicis donnait même ce sens à *Buffone* :

Fate che presto qui mi vengh' innanzi
Buffoni e Cantator, chi suoni e danzi;

Rappresentazione di san Giovanni e Paolo.

(3) Ex pessimo histrione bonum comoedum fieri posse; Cicéron, *Pro Roscio comoedo*, par. 10, et par. 11 : Qui ne in novissimis quidem erat histrionibus ad primos pervenit comoedos. Dans une inscription publiée par Muratori (*Novus Thesaurus Inscriptionum*, p. 658) un pantomime est même appelé *histrio scenicus*, et une autre a voulu conserver le souvenir de la victoire d'un affranchi de l'Empereur *adversus histriones et omnes scenicos artifices;* dans Gruter, p. 331, n° VI.

(4) On l'appelait aussi *hilarodie* et *magodie* : c'était certainement une espèce de drame; O. Müller, *Die Dorier*, t. II, p. 348. Elle dut avoir quelque succès puisque Rhinthon en fit jusqu'à trente-huit (Étienne de Byzance, *De Urbibus*, s. v. Τάρας), et qu'il fut imité par Sopater, par Skiras et par Blaisus.

(5) Ὃς (Ρίνθων) ἑξαμέτροις ἔγραψε πρῶτος κωμῳδίαν· Lydus, *De Magistratibus Populi Romani*, l. I, ch. 41. Mais sans doute il n'avait pas donné ce mètre à toutes ses pièces ou en mêlait d'autres avec lui, car ce n'est pas celui des vers qui nous ont été conservés par Cicéron (*Ad Atticum*, l. I, let. 20) et par Hérodien, le grammairien, p. 19, 27 et 30, éd. de Dindorf.

(6) Ρίνθων ἦν Φλύαξ, τὰ τραγικὰ μεταρρυθμίζων εἰς τὸ γελοῖον· Étienne de Byzance, *l. l.*

Ἀλλὰ φλυάκων
ἐκ τραγικῶν ἴδιον κισσὸν ἐδρεψάμεθα·

Nossis, dans l'*Anthologia graeca*, n° 414, éd. de Jacobs.

Toutes les hilarotragédies dont le titre nous est connu (*Amphitryon*, *Hercule*, *Iphigénie en Aulide* et *en Tauride*, *Médée*, *Méléagre esclave*, *Télèphe*, par Rhinthon, et *Saturne*, par Blaisus) confirment ces renseignements, et Athénée appelle indifféremment Sopater φλυακογράφος et παρῳδός; l. III, p. 86 A; l. IV, p. 158 D et 175 C.

licence (1) et de bouffonnerie (2). Ce goût endémique pour les divertissements dramatiques s'accrut encore avec la richesse publique, l'importance politique du Peuple et la paresse qui en fut la conséquence, les progrès de la corruption et la dépravation des mœurs. Des témoignages de toute nature l'attestent. La Sicile, qui ne sut jamais ni s'annexer véritablement au continent ni s'en séparer entièrement, avait pendant la guerre punique des théâtres florissants (3). Parmi les acteurs que Brutus rencontra à Naples après l'assassinat de César, il y en avait un qui s'était acquis une grande renommée (4), et sous les Empereurs on jouait encore les comédies de Ménandre dans le midi de l'Italie (5). Nous savons même qu'au temps de la République les acteurs s'y étaient déjà organisés en troupes (6)

(1) Son nom était même devenu un nom commun qui se prenait en très-mauvaise part : Nullus est hoc saeculo nebulo ac Rhinthon, disait Columelle, d'après Varron, l. VIII, ch. 16. Peut-être, ainsi que le soupçonnait Quadrio (*Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*, t. III, P. II, p. 189), était-il de Syracuse, et avait-il mis de l'esprit sicilien dans ses pièces :

Dabuntur dotis tibi inde sexcenti logi,
Atque Attici omneis; nullum Siculum abceperis;

Plaute, *Persa*, act. III, v. 391.

(2) Ρινθωνικὴ ἡ ἐξωτικὴ πλανιπεδαρία ἡ καταστολαρία; Lydus, *l. l.* Les peintures grotesques sur lesquelles Panofka et MM. Champfleury et Th. Wright ont récemment appelé l'attention, sont certainement d'origine italique ou sicilienne. Nous citerons pour exemples entre beaucoup d'autres une parodie d'Antigone (*Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, t. XIX, pl. K), la destruction d'Ilion (Famin, *Peintures du Cabinet secret de Naples*, pl. XXIV, et Gerhard, *Archäologische Zeitung*, 1849, pl. V), l'Hercule ithyphallique du *Musée Blacas* (pl. XXVI B), la Junon liée, du vase de Bari (Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. I, pl. XXXVI), le Centaure Chiron (Wieseler, *Theatergebäude*, pl. IX, *Catalogue Durand*, n° 669), et le danseur phallophore du *Catalogue Durand*, n° 670; *Catalogue Magnoncour*, n° 69. Nous ne voudrions cependant pas dire que ce genre d'esprit fût tout à fait impossible aux Grecs, puisque nous connaissons Pauson par Aristophane (*Acharnenses*, v. 854), Hégémon et Nicocharès par Aristote (*Poetica*, ch. II, par. 3), Hipponax par Athénée (l. XV, p. 498 B), et Ktésilochus par Pline; *Historiae naturalis* l. XXXV, ch. XI, p. 40.

(3) Scipion aimait à en suivre les représentations; Plutarque, *Cato major*, ch. III, par. 8.

(4) Τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν αὐτὸς (Κανούτιος) εἰς Νέαν πόλιν καταβὰς ἐνέτυχε πλείστοις. Plutarque, *Brutus*, par. XXI, p. 1184.

(5) Stace, Sylvae, l. II, él. I, v. 113-116, et l. III, él. V, v. 93-94.

(6) Il y avait à Rhégium, à Locres, à Naples et à Tarente, des troupes d'acteurs (κοινοὶ τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν) assez goûtés pour que les habitants leur aient accordé le droit de bourgeoisie; Cicéron, *Pro Archia*, ch. V. La troupe de Rhégium est mentionnée dans une inscription grecque, publiée par Muratori, t. II, p, 545, n° 3. L'acteur juif que Flavius Josèphe vit à Putéoli (*Autobiographia*, ch. III), jouait certainement en grec, et l'on ne saurait douter que la comédienne, forcée en vertu d'un ancien droit de donner des représentations à Atina (Cicéron, *Pro Planco*, ch. XII), ne fût pas Grecque. Quand pour se rendre agréable au peuple Q. Catulus fit tendre des voiles sur le théâtre, il imitait *Campanam luxuriam* (Valère Maxime, l. II, ch. IV, par. 6), et en

et venaient donner des représentations à Rome (1). Des inscriptions prouvent la notoriété et l'importance qu'ils avaient acquises dans leur patrie (2), et la plupart des tessères de théâtre qui nous sont parvenues avaient été faites pour des populations habituées aux caractères grecs (3).

Il y avait en Italie un peuple, peu puissant par sa population et l'étendue de son territoire, qui dominait tous les autres par l'influence de sa civilisation et la supériorité de son culte. Plus soigneux de l'héritage de leurs ancêtres et plus fidèles à leurs coutumes, les Étrusques gardaient pieusement des traditions dont l'origine se perdait dans la nuit des temps, et des superstitions plus vieilles encore. Leur religion n'était qu'une habitude d'enfance et un empirisme aussi vide de sentiments que d'idées, mais ils la respectaient avec acharnement, ils y croyaient parce qu'ils ne voulaient pas y décroire, et leur foi s'était facilement imposée à des peuplades voisines réduites à des mythes qui avaient perdu leur sens, et en certaines occasions affolées de croyances. Elles leur reconnaissaient une mission sa-

assignant des places particulières aux sénateurs dans les municipes italiens, Auguste (Suétone, *Octavius*, ch. XLIV) leur avait accordé le même droit qu'aux magistrats locaux. Uteique eï conlegio seive magistri (*sic*) sunt Jovei Compagei locus in teatro esset tam quasei sei luvos (*l.* ludos) fecissent; Inscription trouvée à Récalé et publiée par Mazochius, *In mutilum Campani amphitheatri titulum Commentarius*, p. 148.

(1) Tite-Live raconte qu'à l'occasion du Triomphe de L. Anicius sur les Illyriens, Multi artifices ex Graecia venerant, honoris ejus causa (l. XXXIX, ch 22), et qu'après la Guerre italique M. Fulvius donna aussi des représentations grecques; *Ibidem*. C'étaient certainement des pièces irrégulières et licencieuses : Non enim puto te graecos (ludos) aut oscos desiderasse, disait Cicéron, *Epistolarum* l. VII, let. 1, et l. XVI, let. 5 : Scis enim quid ego de graecis ludis existimem. Pour bien indiquer leur grossièreté, Suétone les appelait même des *comédies anciennes :* Sed plane poematum quoque non imperitus, delectabatur etiam comoedia veteri, et saepe eam exhibuit publicis spectaculis; *Octavius*, ch. LXXXIX. Voy. aussi Tacite, *Annalium* l. XIV, ch. 15 ; Orelli, *Inscriptiones latinae selectae*, n° 2546, et Suétone, *Claudius*, ch. XI.

(2) Nous citerons seulement *Marius Austus, Enuntiator ab scaena graeca* (dans Orelli, n° 2614); *Dionysius* (dans Reinesius, *Syntagma Inscriptionum*, cl. IX, n° 20) ; *Eucharis* (dans Gruter, p. 655, n° I); *Eutychès* (dans Maffei, *Osservazioni letterarie*, t. IV, p. 353), et *Protogénès;* dans Muratori, p. 658.

(3) Sur les quatre exemples de la pl. X du t. XXII des *Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, trois ont des inscriptions grecques, et l'indication de la place à laquelle la quatrième donnait droit est en sigles grecs et romains, comme dans les deux tessères trouvées à Civita et publiées dans *le Pitture antiche d'Ercolano*, t. IV, p. 2.

cerdotale (1), accordaient aussi à leurs livres sacrés une confiance aveugle et leur supposaient le pouvoir d'assurer la fortune des villes nouvelles, de pénétrer les mystères les plus impénétrables et de conjurer les malheurs publics (2). Une année que la guerre ne permettait plus aux Romains de réclamer leurs bons offices, ils restèrent sous le coup de prodiges effrayants et ajournèrent à des temps meilleurs les expiations qui pouvaient détourner la colère des dieux (3). Comme toutes les religions sérieuses du vieux monde, celle des Étrusques n'avait ni joies ni pitié : inventée par la terreur, elle ne connaissait pas même la gratitude et ne cherchait pas à inspirer l'amour, ne promettait aucun autre avenir que le repos du moment, et voulait en retour des offrandes de sang (4). Tuscus, le père mythique de la nation, signifiait dans la langue vulgaire, le Noir (5), et le culte des Morts tenait, même au nom de la philologie, la première place dans les pratiques religieuses (6). Quand ils avaient quitté la vie pleins de jours, et que tous les

(1) Ils étaient, comme on disait en latin, *religionibus dediti* : voy. Cicéron, *De Legibus*, l. II, ch. 9. Tanaquil, perita, ut vulgo Etrusci, coelestium prodigiorum mulier; Tite-Live, l. I, ch. 34 : voy. aussi l. XXVII, ch. 39; Vellejus Paterculus, l. II, ch. VII, par. 2, et Plutarque, *Sylla*, p. 456 A et B.

(2) Ces livres, écrits en vers étrusques (*libri tagetici*), satisfaisaient à tous les besoins religieux : il y en avait de *fulgurales*, de *rituales*, de *haruspicini* et d'*Acheruntici*, qui contenaient ce qu'on pourrait appeler la liturgie noire.

(3) Quorum (prodigia) pleraque et quia singuli auctores erant, parum credita spretaque, et quia, hostibus Etruscis, per quos ea procurarent, aruspices non erant; Tite-Live, l. V, ch. 15 : voy. aussi Plutarque, *Marcellus*, ch. III, p. 307.

(4) On la trompait par des symboles (voy. Festus, p. 207, éd. de Lindemann; Macrobe, *Saturnaliorum* l. I, ch. VII et XI, p. 241, éd. de 1670), mais elle n'en gardait pas moins son humeur sombre, son goût du meurtre et son esprit impitoyable. Voy. Tite-Live, l. XX, ch. 34; l. XXII, ch. 57, et Plutarque, *Marcellus*, ch. III, par. 4.

(5) *Fuscus* : c'était l'époux de Lara ou Larunda, à Rome Acca Larentia : voy. Hartung, *Religion der Römer*, t. II, p. 191.

(6) In urbibus delubra habento, in agris lucos et Larum sedes; Cicéron, *De Legibus*, l. II, ch. 8 : voy. aussi Mommsen, *Corpus Inscriptionum latinarum*, t. I, p. 159 et suiv. Dis pater. Vejovis, Manes, sive vos quo alio nomine fas est nominare; Macrobe, *Saturnaliorum* l. III, ch. IX, p. 406. Ditem, Vejovemque dixere; Martianus Capella, l. II, p. 220, éd. de Kopp : voy. Zannoni, *Galleria di Firenze*, t. IV, p. 142-144; Visconti, *Museo Pio-Clementino*, t. IV, pl. 44 et 45 B; Bajardi, *Le Antichita di Ercolano*, Bronzes, t. II, p. 203, 207, 211, et Avellino, *Descrizione di una casa Pompeiana*, p. 19. On assimilait même les tombeaux à des autels (Tite-Live, l. XXVI, ch. 13), et Tertullien a pu dire : Quid omnino ad honorandos eos (deos) facitis quod non etiam mortuis vestris conferatis? *Apologeticus*, ch. XIII.

rites avaient été accomplis à leurs funérailles, on les croyait une bénédiction pour les familles (1), et on plaçait leurs statues à l'entrée des maisons comme une sorte de palladium (2). Mais lorsque leur existence avait été tranchée avant le temps (3) ou que des proches oublieux avaient négligé de leur assurer le repos de la tombe (4), ils erraient irrités sous des formes menaçantes (5), et il fallait apaiser leurs ressentiments. Le peuple effrayé croyait même qu'il y avait trois jours dans l'année où ils étaient repoussés du tombeau (6), et que revenus malgré eux

(1) Manes colamus : namque opertis (*sc.* rite [sepultis) Manibus
divina vis est aeviterni temporis;

Inscription publiée par M. Ritschl, *Index Lectionum aestivarum*, 1853, p. 7.

Ils s'appelaient à Tarente οἱ κρείσσονες, et ce n'était pas probablement une idée étrusque puisqu'on les nommait à Athènes οἱ πλείονες (ordinairement traduit, et certainement à tort, par *Plures*), et en Arcadie οἱ χρηστοί. Tibulle disait même, *Elegiarum* l. I, él. I, v. 19:

Vos quoque, felicis quondam nunc pauperis [agri
custodes, fertis munera vestra, Lares.....
Agna cadat vobis, quam circum rustica pubes
clamet : Io ! messes et bona vina date.

(2) Factumque est ut effigies Maniae suspensae pro singulorum foribus periculum, si quod immineret familiis, expiarent; Macrobe, *Saturnaliorum* l. I, ch. VII, p. 221. Nullusque fuerit locus qui non idolatriae sordibus inquinatus sit, intantum ut post fores domorum idola ponerent, quos domesticos appellant Lares, et tam publice quam privatim animarum suarum sanguinem funderent; saint Jérôme, *In Esaiam*, l. XVI, ch. 57; *Opera*, t. IV, col. 672.

(3) Lemures umbras vagantes hominum ante diem mortis mortuorum, et ideo metuendos; Porphyrion, *ad Horatii Epistolas*, l. II, ép. II, v. 28 : voy. aussi Tite-Live, l. III, ch. 38.

(4) Nous citerons seulement l'exemple d'Elpénor, *Odysseae* l. XI, v. 51 et suivants.

(5) Perque vias urbis, Latiosque ululasse [per agros
deformes animas, vulgus inane ferunt;

Ovide, *Fastorum* l. II, v. 553.

On les appelait alors des Larves (voy. Martianus Capella, l. II, p. 217, éd. de Kopp), ou des Manies, et comme leur simple aspect rendait fou (Festus, s. v. LARVATI, et Nonius Marcellus, s. v. *Cerriti* et *Larvati* : voy. Plaute, *Menaechmi*, v. 799, et *Aulularia*, v. 598), on les assimilait aux Furies (δοκεῖν δέ μοι θεῶν τῶν Εὐμενίδων ἐστὶν ἐπίκλησις· Pausanias, l. VIII, ch. XXXIV, par. 1), et on leur supposa des figures terribles. Maniae, turpes diformesque personae; Festus, l. XI, p. 100, éd. de Lindemann. Lemures, larvae nocturnae et terrificationes imaginum et bestiarum; Nonius Marcellus, p. 135. Strabon, l. I, p. 13, éd. de 1587, les appelle ἡ μορμολύκη : voy. aussi Suidas, s. v. Μορμολύκεια, et Eustathius, *ad Iliadis* l. XIV, p. 1204, éd. de Bâle. Les Grecs avaient d'autres revenants qui servaient d'épouvantail, Empusa, Ephialtès, Acco et Alphito (Plutarque, *De Stoicorum Repugnantiis*, par. XV, p. 1040 B : voy. Reinesius, *Variae Lectiones*, p. 579), Gello (Γελλὼ παιδοφιλωτέρα; dans Zénobius, *Paroem.* III, 3 : voy. Leo Allatius, *De quorumdam Graecorum Opinationibus*, ch. III, p. 116-118, éd. de Cologne, 1645), Lamia (voy. Suidas, t. II, P. I, col. 496, éd. de Bernhardy), qui joue encore un grand rôle dans les traditions grecques (Hahn, *Griechische und Albanische Mährchen*, t. I, p. 331) : voy. Ten Brink, *De Lupo, Lamiis et Mormone*. Les Romains connaissaient cette Lamia et plusieurs autres mauvais esprits du même genre :

Illo quid fiat Lamia et Pitto ixiodontes?
Quo veniunt Gemiae illae vetulae, inprobae, [ineptae?

Lucilius, l. XXX; dans Nonius Marcellus, s. v. GEMIAE.

Voy. aussi Horace, *Ad Pisones*, v. 340.

(6) On appelait la pierre qui fermait le royaume des Morts *Manalem lapidem* (*Ex-*

sur la terre ils s'en prenaient méchamment aux vivants des nouvelles agitations auxquelles le destin les avait condamnés (1). La religion étrusque intervenait encore et rassurait les épouvantements (2) : elle enseignait à désarmer leurs mauvais vouloirs par des sacrifices sanglants (3) et de nouveaux obsèques, par des marches au son de la flûte en longs habits de deuil (4), des danses dans les carrefours (5) et des jeux funéraires (6). Sous l'empire

cerpta ex Festo, p. 128; Plutarque, *Romulus*, ch. x) : les trois jours où elle était levée étaient des jours néfastes, *dies religiosi*, μιαραὶ ἡμέραι.

(1) Voy. Pausanias, l. VIII, ch. xxxiv, par. 1; Andocidès, *Oratio de Mysteriis*, p. 64; Lobeck, *Aglaophamus*, p. 1321, et Ambrosch, *Religion der Römer*, t. I, p. 106 et suivantes.

(2) Neque quod Etruria libris in Acheronticis pollicetur, certorum animalium sanguine numinibus certis dato, divinas animas fieri, et ab legibus mortis educi; Arnobe, *Adversus Gentes*, l. II, p. 87 : voy. aussi Servius, *ad Aeneidos* l. III, v. 168.

(3) Αἱμακουρίαι : les Morts aimaient le sang (voy. *Odysseae* l. XI, v. 49, et Servius, *ad Aeneidos* l. III, v. 67), parce que c'était le siége de la vie (purpuream animam). On ne se contentait pas d'immoler les victimes, on les déchirait par morceaux (τὰ ἔντομα), et on croyait faire une chose agréable aux Morts en sculptant des animaux carnassiers sur les tombeaux (voy., entre autres, le disque funéraire du Cabinet des Médailles, n° 2821). Voilà pourquoi Ἐναγίζειν, Sacrifier, Offrir du sang, signifiait Expier : voy. Eschyle, *Euménides*, v. 280.

(4) Voy. ci-dessus, p. 84, note 7. Tibicinibus per quos numina placantur, disait Censorinus, *De Die Natali*, ch. XII, p. 55, éd. de Lindenbrog. Apulée les appelait des Musiciens d'enterrement, Monumentarii ceraulae; *Florida*, par. IV.

Cantabat moestis tibia funeribus;

Ovide, *Fastorum* l. VI, v. 660.

Voy. Hilliger, *De* Αὐληταῖς *sive Tibicinibus in funere adhibitis*, Witebergae, 1717, in-4°.

(5) Nous citerons seulement le tombeau de la villa Albani (dans Zoega, *Bassirilievi antichi di Roma*, t. I, pl. XXXIV), celui de Cumes (voy. de Jorio, *Scheletri Cumani dilucidati*), le bas-relief trouvé à Chiusi (dans Micali, *Monumenti inediti a illustrazione della storia degli antichi popoli Italiani*, pl. 23) et le vase funéraire du Cabinet des Médailles, n° 2807. *Lares ludentes*, disait Naevius, dans la *Tunicularia* (dans Ribbeck, *Comicorum latinorum Fragmenta*, p. 20), et *Ludere* signifiait Danser, ainsi que l'a remarqué M. Jordan, *Annali dell' Instituto archeologico*, 1862, p. 338. Cet usage se répandit même dans toute l'Europe, et s'y conservait longtemps encore après l'établissement du christianisme. Laici, qui excubias funeris observant cum timore et tremore et reverentia, hoc faciant. Nullus ibi praesumat diabolica carmina cantare, non joca et saltationes facere quae pagani diabolo docente adinvenerunt; Regino, *De Disciplinis ecclesiasticis*, l. 1, ch. CCCLXXXVII, p. 180, éd. de Wasserschleben. Les Bohêmes avaient une danse usitée autour des tombeaux, qu'ils appelaient *Tryzny*, et Cosmas, de Prague, disait dans sa Chronique à l'année 1092 : Jocos profanos, quos super mortuos suos, inanes cientes manes, ac induti faciem larvis, bacchando exercebant; Waldau, *Geschichte des böhmischen Nationaltanzes*, p. 27. Il y a une danse hongroise, appelée *Tri sto bdowtanez*, la Danse des trois cents veuves, qui fut dansée pour la première fois à l'occasion de l'éboulement d'une mine d'argent à Niatbany, qui fit trois cents veuves. Encore récemment, il était d'usage dans les environs de Francfort, notamment à Sachsenhausen, de danser à l'enterrement des jeunes filles; Phillips, *Vermischte Schriften*, t. III, p. 60.

(6) Du temps de Tarquin le Superbe, on avait déjà célébré d'après les rites étrusques, *Ludi Taurii*, pour apaiser les Mânes et obtenir la cessation d'une épidémie qui frappait les femmes grosses (Festus, *ex Pauli Excerptis*, p. 152, éd. de Lindemann); Donatus dit aussi dans la préface des *Adelphes* : Haec (comoedia) sane acta est ludis scenicis funebribus L. Aemilii Pauli. C'était certainement une très-vieille coutume, puisqu'on

de ces coutumes et de ces croyances le culte de Bacchus se répandit et se popularisa de plus en plus (1). On se plaisait à honorer le patron des représentations dramatiques, on célébrait de son mieux le dieu des Enfers parce qu'on en avait peur; mais c'était surtout la personnification mythologique de tous les pouvoirs de la vie et un protecteur tout-puissant contre les Revenants (2), dont on voulait se concilier la bienveillance. On le réunissait dans une piété superstitieuse à Priape (3), et la pudeur

lit dans Prudentius, *Contra Symmachum*, I, v. 628 :

Bacchica Nysi
Isidis amissum semper plangentis Osirim
Mimica ridendaque suis sollempnia calvis,
Et quascunque solent Capitolia claudere lar-
[vas,

et que l'on *expiait* en Grèce la mort d'Hyacinthe par des gaietés nocturnes, νυχίαν εὐφροσύναν; Euripide, *Helena*, v. 1469 : voy. aussi le canthare du Cabinet des Médailles, n° 3332. Il y a même encore dans la Chronique de Cosmas, immédiatement avant le passage que nous citions tout à l'heure : Scenas, quas ex gentili ritu faciebant (le mardi ou le mercredi de la Pentecôte) in biviis et in triviis, ob animarum pausationem; dans le *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, t. XXXVII, p. 291.

(1) Κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις Ἰταλίαν, disait Sophocle, *Antigone*, v. 1119, et v. 1140 :

Καὶ νῦν, ὡς βιαίας
ἔχεται πάνδημος ἁμὰ πόλις ἐπὶ νόσου,
μολεῖν καθαρσίῳ ποδί.

Tibulle ne craignait pas même de dire, l. II, él. I, v. 29 :

Vina diem celebrent, non festa luce madere
est rubor, errantes et male ferre pedes,

et le taureau à tête d'homme barbu, si commun sur les médailles de Campanie et de Sicile (Eckhel, *Doctrina numorum veterum*, t. I, p. 136-140; Visconti, *Il Museo Pio-Clementino*, t. V, p. 17), nous semble plutôt une représentation mythique de Bacchus que la personnification d'un fleuve. Cette liaison de Bacchus avec le culte des Morts s'est reproduite partout : les quatre murailles de la grotte qui se trouve à côté de la nécropole de Cyrène sont couvertes de scènes dramatiques; dans Pacho, *Relation d'un voyage dans la Marmorique et la Cyrénaïque*, pl. XLIX et L. On décorait les tombeaux de branches de laurier (εἰρεσιώνη · voy. le *Corpus Inscriptionum graecarum*, n° 956, et Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, p. 27) et on y représentait les Morts en costume de Bacchus; dans Foggini, *Museo Capitolino*, t. IV, p. 273. Le christianisme lui a même emprunté dans les premiers temps des emblèmes mystiques pour ses Morts : on a peint dans les Catacombes une treille vendangée par de petits génies (voy. Piper, *Mythologie der christlichen Kunst*, t. I, p. 212 et suivants), et l'on sculptait sur les tombeaux une colombe tenant une feuille de lierre à son bec; Menzel *Christliche Symbolik*, t. I, p. 129. Peut-être la grosse couronne de branches vertes que l'on porte encore dans quelques provinces derrière les cercueils est-elle une tradition païenne, se rattachant directement à la même idée. Durandi disait déjà dans son *Rationale divinorum Officiorum*, l. V, ch. XXXV, par. 38 : Haedera quoque vel laurus et hujusmodi, quae semper servant virorem, sarcophago corpori substernuntur; fol. 457 v°.

(2) Voy. Turnèbe, *Adversaria*, l. IX, ch. XXVIII, p. 304; Valetta, *Cicalata sul fascino vulgarmente detto Jettatura* (Naples, 1812); Arditi, *Il fascino e l'amuleto contro del fascino* (Ibidem, 1825), et surtout le curieux mémoire de M. O. Jahn, *Ueber den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*; dans *les Mémoires de la Société royale des Sciences de Saxe* pour 1855, p. 28-110.

(3) Fascinus a Vestalibus colebatur; Pline, *Historiae naturalis* l. XXVIII, ch. 4. In Italiae compitis quaedam dicit sacra Liberi celebrata cum tanta licentia turpitudinis, ut in ejus honorem pudenda virilia colerentur, non saltem aliquantum verecundiore secreto, sed in propatulo, exsultante nequitia; saint Augustin, *De Civitate Dei*, l. VII, ch. 21; *Opera*, t. VII, p. 178, éd. de 1685. On a

se tut ; le phallus devint un amulette qu'on multipliait sans vergogne (1), et qu'on suspendait au cou des plus faibles et des plus chers comme une sauvegarde contre les redoutables influences d'Outre-tombe (2). Des masques aux traits grimaçants et terribles grossirent les Pompes, non plus comme suivants du dieu des Morts et accessoires de la mise en scène ; ils étaient une partie

trouvé à Rimini un Hermès de marbre avec un énorme phallus, dédié au Génie de Priape, et sur le côté droit était gravé un cantique commençant par ces vers :

Convenite simul quot estis omnes
Quae sacrum colitis nemus, puellae ;
Quae sacras colitis aquas, puellae,
Convenite quot estis, atque bello
Voce dicite blandula Priapo :
Salve, sancte (Pater) Priape rerum !
Inguini oscula figite inde mille ;
Fascinum bene olentibus coronis
Cingite illi iterumque dicite omnes :
Salve, sancte Pater Priape rerum !

Deliciae eruditorum, t. I, p. 237.

Numquid Priapo mimi, non etiam sacerdotes enormia pudenda fecerunt ; saint Augustin, *De Civitate Dei*, l. VI, ch. 7. Il fallait même que ce culte fût bien répandu et bien populaire, puisque malgré toutes les répugnances qu'il devait soulever, le christianisme fut longtemps impuissant à le faire disparaître : voy. Kemble, *The Saxons in England*, t. I, p. 359 ; Becau, *Origines Antwerpianae*, p. 26, 101 ; Schayes, *Essai historique sur les pratiques religieuses des Belges anciens et modernes*, p. 237 ; Flögel, *Geschichte der komischen Litteratur*, t. I, p. 169, et Knight, *An Account of the remains of the worship of Priapus lately existing at Isernia in the Kingdom of Naples*. On célébrait même en plein moyen âge, non dans une campagne retirée, mais dans une ville éclairée de toute la civilisation du temps, à Pavie, la festa della natura virile (Cibrario, *Della Economia politica del medio evo*, t. I, p. 415), et au commencement de ce siècle, on vendait encore à l'époque du carnaval, en plusieurs endroits, notamment à Brives, des gâteaux en forme de phallus ; Dulaure, *Du Culte des divinités génératrices*, p. 227.

(1) Voy. t. I, p. 255, et Lobeck, *Aglaophamus*, p. 970. Il n'y a pas de musée qui n'en possède plusieurs ; nous indiquerons seulement l'épingle romaine en argent du Musée Napoléon III, (n° 37), et le scarabée étrusque en cornaline (n° 821) : voy. Böttiger, *Kleine Schriften*, t. III, p. 406 et suiv. ; Welcker, *Jahrbuch des Rheinl. Vereins*, t. XI, p. 40 et suiv. ; Jahn, *Archäologische Beiträge*, p. 148 et suiv. : Bonnin, *Antiquités gallo-romaines des Eburoviques*, pl. XXVIII ; Grignon, *Bulletin des fouilles faites, par ordre du roi, d'une ville romaine sur la montagne du Châtelet*, p. 18 ; Maucomble, *Description des Antiquités de la ville de Nîmes*, pl. XX, XXI, et la *Revue archéologique*, 1852, p. 247. On en sculptait même quelquefois sur les tombeaux, sur celui de la villa Albani (dans Zoega, *Bassirilievi*, t. I, pl. XXXIV), et sur le sarcophage d'un jeune enfant (dans Guattani, *Notizie per l'anno* 1786, Mai, pl. III) : il est ailé sur un cippe funéraire avec l'inscription connue : Ἀγαθῇ τύχῃ.

(2) Pueris turpicula res in collo quaedam suspenditur ne quid obsit ; Varron, *De Lingua latina*, l. VII, par. 97. Fascinum pro virili parte posuit, quoniam praefascinandis rebus haec membri difformitas poni solet ; Porphyrion, *ad Horatii Epod.* VIII, v. 18 : voy. Casaubon, *Lectiones Theocriteae*, ch. VIII, p. 78, éd. de Commelin. L'enfant à l'oiseau, bronze publié en 1847 par Fr. Hermann, a un phallus au cou, comme les six petites statues de pierre blanche qu'on a trouvées près de la colonne de Cussy ; Rosny, *Histoire de la ville d'Autun*, p. 269. Naguère encore, dans la Pouille, les enfants portaient au cou des *fascinum* en corail, qu'on appelait *Fica*, et à cet usage se rattache l'expression *Faire la figue* : les montrer à quelqu'un en présentant la pointe, c'était lui témoigner qu'on le prenait pour un esprit malfaisant. Voy. Martial, *Epigrammatum* l. VI, ép. 49 ; Plaute, *Pseudulus*, act. IV, v. 1123 ; Juvénal, sat. X, v. 53, et Martial, l. VI, ép. 70. C'était aussi sans doute pour neutraliser la mauvaise influence de Charon, leur Dieu de la mort, que les Étrusques le représentaient ithyphallique ; *Annali dell' Instit. archeologico*, t. IX, p. 272.

essentielle de la cérémonie, et y figuraient en leur propre nom, à titre de Larves, pour forcer par leur présence à des expiations, qui profitassent à la sécurité publique et engageassent les vrais Mânes à rentrer pacifiquement dans leur tombeau (1). Ces processions d'une gaieté turbulente et un peu lugubre couraient çà et là, déroulant sur leur passage des scènes mimiques sans commencement et sans fin ; les plaisanteries s'y mettaient à l'unisson des signes impudiques qu'on avait arborés ; elles jetaient leur feuille de vigne au vent et accentuaient encore leur obscénité par des gestes éhontés. A travers les cris de fausset et les éclats de rire, retentissaient les bondissements du tambour, l'éclat strident des cymbales, l'âcre sonnerie de la flûte, et il en résultait ce bizarre amalgame de musique et de lazzi, de fantaisie et d'imitation brutale, de grotesque et d'obscénité, qui caractérise la Comédie italique.

L'Italie n'a jamais été un pays : c'est une collection de municipalités, sans autre rapport que quelques années d'histoire commune, il y a bientôt deux mille ans, d'anciennes rivalités dont la rancune vit encore au plus profond des cœurs, et leur juxtaposition sur la carte. Associées pour la forme à la grandeur de Rome, elles n'ont pas compris que cette prétendue adoption n'était, comme toutes les annexions, qu'une conquête à armes émoulues ; appellent encore leur marché aux fourrages le

(1) La maison où il y avait un mort devenait *funesta*, et on plantait devant, comme expiation, un pin sauvage ou un cyprès (Pline, *Hist. natur.* l. XVI, ch. x, par. 18, et ch. xxxiii, par. 60 ; Servius, *ad Aeneidos* l. iii, v. 64, et l. iv, v. 507) : cette idée subsiste encore à l'état latent dans les croyances populaires, et a fait mettre des ifs dans les cimetières. Quand on jetait sur la table un simulacre de la Mort, ce n'était pas du tout pour rappeler aux convives la brièveté de la vie, mais ainsi que l'a fort bien reconnu Barthius, *Adversariorum* l. LVI, ch. vii, col. 2641 : Illatis larvis tortilibus osseis constructis, quas in medium projiciens convivii Rex proclamabat parem sententiam, videlicet Genium vino et floribus placarent : on buvait et l'on se couronnait de fleurs. Voilà pourquoi un Archimime, contrefaisant le Mort, marchait en tête des funérailles, et pourquoi on sculptait des masques sur les tombeaux (voy. Pausanias, l. I, ch. ii, par. 5, et Visconti, *Museo Pio-Clementino*, t. V, p. 18) : il y en a trois en tête de l'Inscription sépulcrale de Claudius Tibérinus, publiée par Muratori, *Novus Thesaurus Inscriptionum*, p. 655.

Forum, et se croient fermement la première nation du monde. Il y a une dizaine de capitales, et les plus grandes n'en gardent pas moins l'esprit exclusif et raccorni d'une petite ville de province; elles tiennent leur honneur intéressé à déformer l'italien dans un patois de leur cru (1), à nourrir de cancans un patriotisme qui ne sorte pas de la banlieue et à s'amuser de ridicules qui ne doivent rien à l'Étranger. Ces différences existaient déjà pour la plupart aux premiers temps de leur histoire (2). Elles se rattachaient à la diversité de leurs origines (3) et à la variété de leurs institutions, au principe et aux formes de leur existence elle-même, et trop hautain, trop dédaigneux pour s'occuper de pareils détails, le Peuple romain n'obligeait point ses coassociés de se mettre en révolution et de lui emprunter ses lois. Il n'abolissait rien que leur indépendance politique, et ne leur imposait qu'une alliance perpétuelle, comme celle du domestique avec son maître. L'esprit municipal garda donc sa constitution primitive; il subsista par tradition et par habitude, et lorsque tombée dans l'Empire en proie aux Césars et à leurs satellites, les Prétoriens et les

(1) Dans son *De vulgari Eloquio*, Dante reconnaissait quatorze dialectes qui se subdivisaient en nombreux patois : ainsi, il y avait en Toscane les patois de Sienne et d'Arezzo; en Lombardie, ceux de Ferrare, de Plaisance et plusieurs autres. On aurait pu en distinguer un millier avec des diversités plus ou moins accentuées. Dans l'acte premier de *La cortegiana*, l'Arétin faisait déjà dire à un valet, qu'il croyait caractériser suffisamment en l'appelant *Sanese* : Lasciate favellare a me che intendo il favellar da Roma. Voy. le mémoire de Fernow, *Ueber die Mundarten der italienischen Sprache*, dans son *Römische Studien*, t. III, p. 211-543, et Zuccagni Orlandini, *Raccolta dei dialetti Italiani*, Florence, 1864. On ne voulait pas même se ressembler par l'habit, et on le distinguait au moins par le nom : Frà gl' Italiani, in Venetia quella che si dice *maniche à gomito*, in Lucca et in Fiorenza *il lucco*, in Genova *la cappa lunga*, in Bologna *il robbone* et altrove *il ferraivolo ò la cappa corta;* Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa,* p. 71.

(2) Dans leur religion, leur genre de vie, leurs lois, leurs mœurs et leur langue. Il est même au moins probable que les rudiments de la Comédie y avaient aussi un caractère différent. C'était chez les Étrusques une pantomime muette; des chants satiriques et d'une gaieté grossière à Fescennium; des échanges d'injures comme nos querelles de Carnaval dans le Latium; d'informes représentations, mais par personnages fictifs, dans la Campanie, et, en Sicile, des descriptions dialoguées de la vie réelle avec des tendances littéraires.

(3) La Grande-Grèce elle-même n'était pas une Grèce italienne, formant un tout, grâce à sa langue et à des traditions communes: les rapports qui subsistaient entre les colonies et leur mère-patrie les empêchaient de se lier suffisamment entre elles.

affranchis, Rome devint impuissante à se défendre, il s'organisa de son mieux pour vivre de son chef et se protéger lui-même. Quand ameuté contre l'Italie comme une bande de loups affamés, le reste du monde vint l'exploiter à son tour, quelques villes échappèrent par leur obscurité ou leur éloignement de la grande route des invasions, au pillage et à la destruction. Moins heureuses, d'autres plièrent ainsi qu'un champ de blé mûr sous ces ouragans de déprédateurs, mais elles se relevaient quand les derniers fourgons étaient passés. Il y avait déjà de l'esprit démocratique dans ces municipalités si vivaces; le cœur était partout, la tête nulle part, et, pressés de continuer leur marche, les Barbares ne savaient frapper qu'à la tête : leurs établissements les plus stables n'étaient qu'un campement dans un champ de foire. Pour résister plus utilement à ces hordes qui mettaient la civilisation en coupe réglée, détruisant les biens qu'elles ne volaient pas et n'épargnant pas même la liberté des hommes ni l'honneur des femmes, on sentit la nécessité de resserrer encore le lien qui réunissait tous les citoyens dans un seul et même intérêt, et chaque petit centre s'isola de ses voisins et se bastionna dans une existence à part.

Mais si séparées, si indépendantes que fussent toutes ces villes, elles avaient des affinités d'origine et certaines traditions communes; le courant de l'histoire y produisit des circonstances semblables, et sous l'influence des mêmes sentiments, des mêmes intérêts et des mêmes habitudes, il ne s'en forma pas moins une sorte de caractère national. La guerre n'était plus, comme dans les temps héroïques, un pugilat à coups de sabre, où il ne fallait pour vaincre que des muscles solides et des âmes bien trempées; on estimait davantage la vie humaine, et les moyens défensifs furent soigneusement perfectionnés. Le soldat couvert d'une carapace de fer eût été accablé par le poids de ses armes, s'il ne s'en fût pas fait une habitude, et ne pouvait

plus être entamé que par des gladiateurs spéciaux, soumis à un long système d'entraînement. L'art militaire était devenu une profession spéciale, de plus en plus exclusive, et l'usage s'introduisit de louer des champions qui se battaient pour le public (1), souffraient en son lieu et place le froid et le chaud, et faisaient tout ce qui concernait leur état de spadassin. Ces mercenaires étaient grossiers et brutaux, toujours prêts à la violence, comme les gens qui ne croient qu'à la force et qui vivent de ses abus. Engagés pour une guerre déterminée, parfois même pour le siége d'une ville ou une campagne de quelques jours, ils changeaient aussi facilement de sentiments que de drapeau, et risquaient leur peau moyennant finance pour des intérêts qui leur étaient indifférents. Ils n'avaient pas même le prestige de grands périls vaillamment traversés; il y avait entre eux des sympathies de profession, un esprit de camaraderie à peine suspendu par l'hostilité du moment, souvent même les souvenirs d'une amitié de la veille : aussi se battaient-ils tout doucement comme avec des amis du lendemain; pour se faire reculer, ils se poussaient en arrière, brandissaient leur épée, mais ne se tuaient que par maladresse. Après une lutte acharnée, il ne restait quelquefois sur le champ de bataille que deux ou trois apoplectiques, frappés par hasard d'un coup de sang (2). Une bataille n'aboutissait le plus souvent qu'à l'engagement d'autres mercenaires, et l'on recommençait sur nouveaux frais à se donner des poussées. Pour être définitivement gagnée, la victoire devait être filoutée et contresignée par la diplomatie. Ces tueurs publics, sans l'excuse du patriotisme et le désintéressement du

(1) Habitués dès l'enfance aux mollesses de l'oisiveté, les riches ne voulaient et ne pouvaient plus supporter les fatigues de l'état militaire, et par cet esprit d'égalité à outrance qui perd les meilleures républiques, les pauvres se refusaient à une charge que les riches avaient déclinée.

(2) A la bataille d'Anghiari, trente mille hommes se battirent toute la journée; ils firent leur devoir de bravaches comme d'usage, et il n'y eut pas d'autre accident que la mort d'un lansquenet qui fut étouffé par la chaleur.

soldat, devenaient infailliblement après la guerre un embarras et un danger public. Ne pouvant s'avouer à soi-même des sentiments entachés de quelque lâcheté, le peuple attribua sa haine au mépris, et finit par mépriser du fond du cœur le métier de héros à gages (1). Il était né raffiné; il avait un peu par amour-propre et par dilettantisme, le goût de l'esprit pour lui-même, et, sans s'inquiéter de la moralité des imbéciles, préférait la finesse, fût-elle ingénieuse jusqu'à la fourberie et sinueuse jusqu'à la trahison, à la force qui marche loyalement à son but, en suivant la ligne droite. Les brutalités de la vie soldatesque n'avaient d'ailleurs, en Italie, ni la circonstance atténuante de la gloire, ni le faux brillant d'une occupation aristocratique : plus prudente et mieux avisée, la Noblesse, après en avoir soupesé les profits et les pertes, votait la guerre et achetait des remplaçants. On eût vainement cherché dans ces mêlées d'hommes d'armes ce qui les relevait ailleurs, un désintéressement monacal, l'élégance et le faste du courage, la religion de l'honneur, ce qu'on a appelé l'esprit chevaleresque. Les Nobles avaient hérité des idées positives et de l'économie politique des vieux Patriciens, et faisaient comme eux suer leur argent (2). S'ils sortaient des petites gens par leur naissance et leur fortune, ils y rentraient par leur humeur remuante, leurs passions municipales et leurs habitudes trafiquantes. L'esprit de négoce avec ses vues pratiques, sa ténacité de vouloir et sa préoccupation de résultats palpables, créa de bonne heure le bien-être, apprit la nécessité du superflu et aiguisa

(1) Voy. pour plus de détails sur les causes de la dégradation de l'esprit militaire en Italie et la déconsidération du métier de soldat, Ricotti, *Sull' Uso delle milizie mercenarie sino alla pace di Costanza;* Turin, 1839, in-4°.

(2) Vetus Urbi fenebre malum, disait Tacite, *Annalium* l. VI, ch. 16. Caton lui-même prêtait à usure et avec les circonstances les plus aggravantes; Plutarque, *Cato major*, ch. XXI, par. IX, p. 417 : voy. aussi Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 103. On faisait une estime si immodérée de l'argent que *Beatus* avait pris la signification de Dives :

Et sestertia, quae soles, precari
Centum desine; nam sat es beatus;

Catulle, poëm. XXIII, v. 26.

les intelligences, mais en rétrécissant les idées et en matérialisant les sentiments. Il infecta toutes les âmes de ses avidités et de ses atermoiements avec la conscience, abaissa et pourrit tous les caractères. Eût-il renié son Dieu ou menti à sa signature, l'homme le plus vil n'était qu'un chaland comme un autre, qu'on tâchait d'attirer dans sa boutique : on pouvait le mépriser en dedans si l'on s'était fait un visage impénétrable, mais il fallait exploiter tout ce qu'il avait d'exploitable et courber devant lui son échine. La fièvre du gain déjà amassé et de celui qu'on voulait amasser encore, possédait tout entier (1) et donnait la jaunisse de l'or; non pour l'entasser en grippe-sou, mais pour le dépenser largement et se donner du plaisir. On ne vit plus dans la considération et l'influence qu'une question d'argent bien ou mal acquis, et l'on cessa de distinguer entre la moralité et le succès (2). Les opinions étaient des intérêts (3), et les amitiés, des calculs : si l'amour resta un sentiment, c'est que malheureusement l'homme n'est pas complet, mais le mariage devint une affaire. Quoi qu'il en coûtât, on s'obstinait à être plus sensible aux charmes de la fortune qu'à ceux d'une femme aimée (4), et l'on se croyait quitte envers elle comme envers soi-même moyennant quelques écus (5). Habitué à farder sa

(1) Le pape Pie II, un pape éminemment italien qui savait voir les hommes et comprendre les choses, disait dans la préface de son *De Gestis concilii Basileensis* (Bâle, 1577, in-8°) : An nescis quia vigesimo *grandem*, trigesimo *cautum*, quadragesimo *divitem* esse oportet?

(2) C'est probablement le seul peuple du monde où *gran furbo* ait pu se prendre en bonne part.

(3) Quand Aeneas Silvius fut devenu pape, il s'empressa de publier *Bulla retractationum omnium a se olim contra Eugenium papam in concilio Basileensi gestorum* (dans Labbe, *Concilia*, t. XIII, c. 1407), et excommunia son propre livre.

(4) LELIO.
Trenta mila ducati di dote? La proposizione non mi dispiace,

TONINO.
E la putta ghe piasela?

LELIO.
A chi non piacerrebbe? Trenta mila ducati formano una rara bellezza.

Goldoni, *I due Gemelli Veneziani*, act. III, sc. 27.

Lelio le dit à haute voix, comme la chose la plus naturelle du monde, en présence d'une autre femme qu'il avait aimée pendant toute la pièce.

(5) ELEONORA.
No, signor Guglielmo, non vi tradite per me... Ecco in questo foglio una cartella de' luoghi di Monte del valore di seimila scudi, ed eccone mille in questa borsa. Con questi, e colla scorta di due buoni amici di Donna Livia, vado in questo momento a chiudermi

marchandise et à surfaire ses prix, on apprit à ruser en toutes choses, à mentir pour le moindre intérêt, à marcher sur le ventre à son but, à frapper par derrière les gens qui gênaient en leur souriant agréablement en face. On refoula soigneusement les premiers mouvements où l'âme s'épanche sans réflexion et sans but, et l'on se défia de toutes les idées généreuses comme d'une naïveté et d'une duperie. Un tel milieu était mortel à l'imagination et aux conceptions élevées : aussi, malgré ses trois Renaissances et les masses de vers qu'il parfile tous les jours, le peuple italien n'est pas poëte. Il a l'élégance de l'expression et la sonorité de la phrase (1), rarement l'inspiration, jamais le sérieux et la profondeur de la pensée. Les exceptions confirment la règle. Le plus grand de tous, Dante, était sans doute Italien par son patriotisme étroit et violent, par l'intensité de ses haines, son orthodoxie toujours prête à capituler avec ses passions politiques et la conception un peu banale de son poëme; mais il était surtout *Alighérien :* à lui seul appartiennent la rude originalité de sa langue, la forte compression de son style, l'énergique brutalité de ses images et la tension systématique d'une pensée, tour à tour comme la nuée où se cachait Jéhovah, ténébreuse et fulgurante. Malgré son goût pour les sonates en vers, ses dispositions au servilisme de l'amour et sa poésie s'épanouissant en concetti, Pétrarque n'était pas non plus un véritable autochthone : c'est un troubadour dépaysé, un artiste en bel-esprit, poëte pour la galerie, qui avait pris un jeu de son imagination pour une passion sé-

in un ritiro, e non mi vedrete mai più (*parte*).

GUGLIELMO (*dietro a Eleonora*).

Fermatevi per un momento...

IL VICERÈ.

Lasciate, ch' ella sen vada. Non impedite un' opera sì generosa.

GUGLIELMO.

Non so che dire. Se ne ha voglia, non conviene poi frastornarla.

Goldoni, *L'Avventuriere onorato* act. III, sc. 21.

(1) A chi l'armonia non piace, indemoniato, o bestiale è da dire, che sia; Tassoni, *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, p. 323, éd. de 1609.

rieuse et la ressentait surtout à sa table de travail, quand il avait médité sur un dialogue de Platon. Un poëte essentiellement italien, le seul peut-être, c'est l'Arioste avec son inspiration du bout des lèvres, ses héros de grandeur naturelle dont il se joue comme un montreur de marionnettes de ses poupées; avec sa poésie en plein soleil, intarissable comme une eau jaillissante et bouillonnant doucement à fleur de terre; avec son style taillé au ciseau, auquel on ne peut rien reprocher que sa luxuriante facilité et la monotonie de l'élégance et du bon goût.

Peu accessible aux petites hypocrisies de la civilisation parce qu'il veut vivre pour lui et n'a point le sentiment d'une dignité factice, l'Italien ne contrarie point les penchants qu'il a reçus du bon Dieu (1), il les cultive au contraire, en jouit naïvement et comprend moins encore la pruderie des mots (2) que celle des choses (3). Si obscènes qu'elles semblent à des pudeurs mieux façonnées, il les appelle par leur vrai nom sans faire la petite bouche, sauf à s'excuser sur la coutume (4), et ne s'ima-

(1) On raconte qu'une grande dame italienne s'était par extraordinaire chargée de l'éducation d'une petite paysanne : Combien y a-t-il de péchés capitaux, lui demanda-t-elle un jour qu'elle lui faisait réciter son catéchisme ? — L'enfant ne se le rappelait pas; elle compte, compte encore : Cinq, Madame la Comtesse. — Comment, petite sotte, nous n'en avons que sept, et tu veux encore nous en retirer deux! Aujourd'hui, tu n'auras pas ta pomme.

(2) L'Arétin ne craignait pas de dire dans le prologue de *L'Ipocrito* : Vorrei, che coloro che si presumano d'esser vasi d'elezione, non levassero mai il naso dal fiutare i proprj stronzi.

(3) Dans la comédie représentée à Florence, le jour de saint Étienne, 1565, à l'occasion du mariage de François de Médicis avec Jeanne d'Autriche, figurèrent Vénus tutta nuda, inghirlandata di rose, et les trois Grâces conosciute anch'esse dal mostrarsi tutte nude da' capegli biondissimi; *Del Convito reale*, p. 11, quatrième édition. Dans l'*Orfeo* du Politien, le héros disait sans aucun artifice de langage qu'après avoir perdù son Eurydice, il ne voulait plus que cueillir :

I fior novelli;
la primavera del sesso megliore,
quando son tutti leggiadretti e belli :
quello è più dolce e più soave amore.

Encore dans le dernier siècle, les filles adultes couchaient souvent dans le même lit que leur père et leur mère (Moore, *View of Society and Manners in Italy*, t. I, p. 436), et Lodovico Domenichi disait dans le prologue de *Le due Cortigiane,* une imitation des *Deux Bacchis* de Plaute, peut-être encore plus obscène que l'original : Ecco che s' è fatto silentio, et fino a i fanciulli stano cheti.

(4) Perchè... i tempi, che inclinano al darsi piacere hanno imputtanita tutta Italia si, che cugini e cugine, cognati e cognate, fratelli e sorelle si mescolano insieme senza un riguardo, senza una vergogna, e senza una coscienza al mondo; l'Arétin, *La Cortigiana*, act. II. Dolce disait aussi dans le

gine pas devoir aucune contrainte à sa position (1), aucun respect à ses cheveux blancs (2), aucun égard au pudibondage des courtisanes retirées des affaires (3). C'est un enfant de la Nature, pétulant et grossier, insolent et colère, mais sa mère lui a donné l'horreur d'un danger inutile : il n'oublie jamais que les coups meurtrissent la chair, et s'il devient à l'occasion brave comme un spadassin, il ose le plus souvent afficher impudemment sa poltronnerie. Avec ses longues moustaches et sa carabine ciselée d'argent le brigand lui est un épouvantail de toutes les heures, il le redoute presque autant qu'il l'admire (4); mais par animosité politique ou inquiétude de sa conscience, il déteste plus encore le diable et les sbires. Il est, même les jours de fête, d'une sobriété d'anachorète : le vin est perfide et ne per-

prologue du *Ragazzo* : Ma se forze parrà ad alcuno, che in lei (la comedia) si esca alcuna volta fuore de' termini dell' honestà, doverete pensare, che a voler bene esprimere i costumi d' hoggidì bisognerebbe, che le parole e gli atti interi fossero lascivia. — Non havevano riguardo, per star nel verissimile (les comédiens antérieurs à 1634) di far comparire un' huomo ignudo per sottrarsi da un notturno incendio, o una donna svaligiata quasi ignuda, e alle volte tutta spogliata, ligata ad uno scoglio con velo transparente intorno; Barbieri, *La Supplica*, ch. VI.

(1) Les *Facetiae* du Pogge (Poggio Bracciolini) furent écrites au palais du Vatican, pendant qu'il était secrétaire du pape, et la licencieuse *Calandria* du Bibbiena fut représentée devant Léon X et tout le sacré Collége, après l'élévation de l'auteur au cardinalat. Excepté à Naples, où les Jésuites régnaient presque autant que les rois, les musées secrets étaient publics. Horace, Catulle et Martial étaient imprimés sans aucun retranchement, même lorsqu'ils étaient *ad usum studiosae juventutis*, et les éditions du *Décaméron*, où Salviati a conservé le fond et la forme des contes en substituant des cavaliers et des docteurs aux prêtres et aux moines, sont pleinement autorisées.

(2) Antonio Beccatelli, ou comme on l'appelait du lieu de sa naissance, Antonio Panhormita, qui jouissait par sa position et son âge d'une considération méritée, ne craignit pas de composer son infâme *Hermaphroditus*, et de le dédier, avec son nom en tête, à Cosme de Médicis, parvenu comme lui à la fin de sa carrière. Quoiqu'il en blâmât la licence, peut-être pour la forme, le Pogge en louait l'élégance et la latinité, et Guarino de Vérone écrivit une préface à sa louange, qui se trouve en tête d'une copie conservée à la Laurentienne.

(3) Ce n'est pas seulement, comme on l'a dit, une conséquence du climat et de la température, c'est parce que la liaison de la religion primitive des peuples italiques avec l'acte de la génération avait mis, pour ainsi dire, les obscénités sous la protection de la religion. *Obscum* signifiait Sacrum, selon Festus (p. 113 et 191, éd. de Lindemann), et Ovide disait en parlant d'une cérémonie religieuse :

Plebs venit ac, virides passim disjecta per [herbas,
potat, et accumbit cum pare quisque sua;

Fastorum l. III, v. 525.

(4) Ces deux sentiments sont souvent le vrai sujet des comédies populaires, et suffisent à l'amusement des spectateurs. — Tous ces saltimbanques, d'après les idées poltronnes du peuple, aux dépens duquel ils vivent, représentent tous les chemins d'Italie comme couverts de voleurs et d'embûches; Grosley, *Observations sur l'Italie*, t. II, p. 224.

met pas à l'homme le plus prudent de rester maître de ses secrets (1). Mais il se rattrape sur son ventre : il mange pour manger de gros mets bien compactes et bien lourds, s'en empâte avec délice pour la faim de la veille et celle du lendemain ; quand il est rassasié depuis longtemps, il se croit encore insatiable et continue son empiffrement en mettant la bouche en cœur et en se frottant la panse (2). Tous ces sentiments artificiels qui tiennent une si grande place dans les mœurs de la Société moderne, il les connaît à peine de nom et ne les pratique pas. Sa jalousie, quand il daigne en avoir, est celle d'un héros de tragédie qui aime la fureur dans l'âme et le poignard à la main ; tout marié qu'il puisse être, il n'aimera jamais à la façon d'un propriétaire qui met du verre sur les murs et aboie bruyamment à la porte. L'honneur tel qu'il le conçoit est un synonyme du succès ; sa grande vertu s'appelle ailleurs du savoir-faire ou de la fourberie : chacun pour soi, Dieu pour les habiles et la conscience pour les sots. Ce qu'il possède au suprême degré, c'est l'esprit politique, non les larges vues et les grandes idées de l'homme d'État, mais l'esprit sournois, tortueux et impitoyable du conspirateur : le plus italien des Italiens, Machiavel, avait adopté César Borgia pour son héros, comme les Montagnards ont voté la guillotine en principe,

(1) Je ne crois pas, disait Duclos après un assez long séjour, avoir vu un homme ivre ; *Voyage en Italie*, t. II, p. 696, éd. de 1820.

(2) Un des traits caractéristiques de l'Arlecchino est de vouloir toujours manger, et le Pulcinella aime le macaroni presque autant que les femmes. C'est dans la bouche d'un Turc que Pulci mettait ces vers du *Morgante Maggiore*, ch. XVIII, oct. 115 :

A dirtel tosto,
io non credo più al nero, ch' all' azzurro,
ma nel cappone, o lesso, o vuogli arrosto,
e credo alcuna volta anco nel burro;

mais ce Turc-là ressemblait considérablement aux Italiens les plus civilisés de son temps. Les chanoines de Saint-Ambroise de Milan allaient à certains jours marqués dîner avec les moines qu'ils aidaient à desservir la basilique. En 1149, l'abbé prétendit les réduire à l'ordinaire de la Communauté ; naturellement ils ne voulurent pas s'en contenter et réclamèrent judiciairement un dîner à trois services, composés, chacun, de trois espèces de viandes, dont, pour plus de sûreté, ils détaillaient le menu : Puricellus l'a publié ; *Ambrosiana Basilica*, p. 702. Il y a même un livre populaire en patois bergamasque, qui n'a pas d'autre sujet : *Vanto del Zani, dove lui narra molte segnalate prove che lui a fatto nel magnar;* s. l. n. d., vers 1555.

parce que le couperet était de bon acier et qu'il déblairait bien la voie de tous les aristocrates. Il s'apprécie sans fausse modestie, ainsi qu'une machine à vapeur, en ne tenant compte que de sa force, et lorsqu'il a passé à travers la foule, écartant celui-ci, écrasant celui-là, le sentiment de son habileté lui suffit : il ne demande pas à l'opinion des autres ce qu'il doit penser de lui-même. Ce sont ses ancêtres qui avaient imaginé les tueries de gladiateurs pour leurs menus plaisirs, et il est le fils de ses pères (1) ; mais il n'en est pas moins sensible à sa manière, il n'aime pas les cruautés inutiles, et, comme une célèbre empoisonneuse, quand il lui faut supprimer un obstacle, sucre volontiers son arsenic. Malgré l'azur nacré de son ciel et l'inépuisable fécondité de la terre, son pays vaut surtout par les souvenirs, et il garde ainsi que lui tout ce qu'il peut du passé ; son christianisme n'est qu'une idolâtrie mal baptisée, il est resté un

(1) Il s'agit, dans *La Rappresentazione di Biagio contadino* (réimprimée encore récemment à Lucques par Francesco Baroni, in-24, sans date, sous le titre de l'*Istoria vaga di Biagio contadino*) d'un rustre vendant ses figues avec toute la malhonnêteté possible. Pour le punir, ses voisins se déguisent en diables et se réunissent une nuit autour du figuier au pied duquel il s'était construit une cabane, d'où il guettait les voleurs. Chacun des diables raconte ses exploits à tour de rôle, et selon le mal qu'il a fait à l'Humanité, Belzébu lui donne le droit de manger des figues : Astaroth en mangera douze ; Farfarello, vingt ; Calcabrino, trente ; Squarciaferra, cent. — Il n'y en a plus. — Alors mange Biagio, qui est là dans sa cabane. — Éperdu, le malheureux prend la fuite ; les diables le poursuivent, il tombe mort de peur, et le public de rire. Ce n'était pas l'invention fortuite d'un bel-esprit en cherche d'une matière quelconque, mais la mise en drame d'un livre populaire : *Historia vaga di Biagio contadino dove leggendo udirete come perdè miserabilemente la vita, per una graziosa burla fattagli da certi giovani travestiti* (Lucca, per i Marescondoli, s. d.), et un des faux diables osait dire à la fin :

Licenza avete, egregio popol magno,
poichè finita abbiam la bella festa,
ch' esempio sia d'ogni villan mascagno,
se niun di quella stirpe più ci resta.

Comme elle (une comédie représentée devant Léon X) ne causa pas une grande satisfaction, le pape, au lieu de faire danser la Mauresque, fit balancer dans l'air le moine enveloppé dans une couverture, de manière à lui faire donner un grand coup de ventre sur le plancher de la scène ; ensuite il lui fit couper les jarretières et sortir les bas des talons (*sic*) ; mais le bon moine se mit à mordre à belles dents trois ou quatre de ces palefreniers... On lui frappa avec la main tant de coups sur le derrière, que, d'après ce qui m'a été rapporté, il a fallu lui appliquer beaucoup de ventouses sur les parties postérieures ; il est au lit et n'est pas bien... Cette Mauresque fit beaucoup rire le pape ; *Lettre d'Alphonse Pauluzo* (*Pauluzzi*) *au duc de Ferrare*, du 8 mars 1518, publiée par la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 445. Flaminio Scala a mis en tête de chacun de ses canevas l'indication du costume de tous les personnages, et on y trouve toujours parmi les accessoires indispensables *Il bastone da bastonare*.

culte beaucoup plus qu'un dogme, et une tradition plus qu'une croyance. On brûle volontiers des cierges à la Madone et l'on fait pénitence la veille des bonnes fêtes; mais on donne le lendemain toute licence à ses cinq sens. « Votre vie est celle des porcs, » disait Savonarole aux Florentins, et ils l'écoutaient avec complaisance parce qu'il parlait bien et qu'il était moine; mais quand il s'attaqua à leurs coutumes et à leur dilettantisme; quand, si bien ouvragés que fussent leurs bijoux, il les blâma, et réprouva leurs poëtes, les plus actifs portèrent leur fagot à son bûcher et les autres applaudirent à son supplice. C'est que l'Italien tient surtout à son passé, peut-être pour reprendre sa supériorité et se consoler du présent : il s'est fait un domaine de l'Antiquité, et la considère comme un bien de famille, en conserve toutes les traditions avec une admiration de propriétaire et en vénère sur parole toutes les reliques (1). En pleine église, des prédicateurs aussi croyants à la littérature classique qu'à l'Évangile appelaient respectueusement Dieu le père *Jove*, le Christ *Apolline* et la Vierge *Diana* (2). Tout païen qu'il ait été devant les hommes, tout légitimement damné qu'il puisse être, Platon était honoré à l'égal d'un bienheureux : des chrétiens célébraient comme un jour heureux entre tous l'anniversaire de sa naissance (3), et le pape prenait sous sa protection la sainteté de sa mémoire (4). Virgile n'était pas seulement un grand poëte qui avait chanté l'agriculture de l'Italie et les

(1) Beccatelli croyait légitimer les révoltantes obscénités de son *Hermaphroditus* par l'exemple des Anciens (*Epistolarum* l. IV, let. 80), et l'on s'imaginait honorer Sannazar en plaçant pres de son tombeau, dans une église de Naples, les statues d'Apollon et de Minerve.

(2) Erasme, *Ciceronianus*, p. 43, éd. de 1620. Dante disait dans le *Purgatorio*, ch. VI, v. 118 :

O sommo Giove,
che fosti in terra per noi crocifisso!

et Pulci répétait, certainement sans le copier, *Morgante Maggiore*, ch. II, oct. 1 :

O sommo Giove, per noi crocifisso!

(3) Laurent de Médicis rétablit le banquet du sept de novembre, interrompu depuis douze cents ans, où jusqu'à la mort de Plotin et de Porphyre les disciples de Platon avaient fêté sa naissance.

(4) Nicolas V, Cosme de Médicis, avait fondé à Florence une académie de Platoniciens, et toute l'Italie applaudissait comme à une œuvre pie au livre du cardinal Bessarion, *In Calumniatorem Platonis* (George de Trébisonde).

amours un peu trop africaines de Didon, il avait prophétisé la venue du Messie (1), et forcé le diable d'entrer à son service (2). C'était à qui compulserait les anciens livres, à qui interrogerait les échos aux alentours des ruines et recueillerait des miettes d'érudition. On se fait archéologue ou académicien, comme ailleurs fabricant de chandelles ou spéculateur à la Bourse : c'est une profession. La pédanterie elle-même semble une honorable distinction : les savants de place qui débitent à tant par heure leur science de bonnes femmes sont devenus dans l'estime populaire des *Cicérons*, et l'on a montré sur le théâtre aux applaudissements du public une servante bel-esprit, qui étudiait ses livres au lieu de ravauder les bas troués de la maison, récitait comme une Muse des vers composés en écumant le pot-au-feu, soutenait avec chaleur des thèses en un latin qui ne sentait pas trop la cuisine, et, frappé au cœur par tant de mérites, son maître l'épousait au dénoûment par-devant notaire (3).

Sous ce beau ciel où la vie s'aspire par tous les pores et le sang court plus vif dans les veines, on sent double et l'on ne

(1) Constantin s'efforça de le prouver, et son opinion était partagée par Lactance (*De Institutione divina*, l. VII, ch. 24), par saint Augustin (*De Civitate Dei*, l. X, ch. 27) et par Fulgentius, *Virgilii Continentia;* dans Staveren, *Scriptores mythographi*, p. 738. Stace lui disait dans le *Purgatorio* de Dante, ch. XXII, v. 70 :

> Quando dicesti : Secol si rinnuova,
> torna giustizia, e primo tempo umano
> e progenie scende dal ciel nuova,
> Per te poeta fui, per te cristiano.

Sannazar a même eu la singulière idée de faire de la quatrième églogue une hymne dévote que les bergers chantaient en allant adorer le Christ; *De Partu Virginis*, ch. III, v. 197.

(2) Voy. le petit livre populaire intitulé *Faictz marveilleux de Virgille*, le *Chronica di Parthenope*, et le poëme historique de Buonamente Aliprando, publié par Muratori, *Antiquitates italicae medii aevi*, t. V, col. 1078. Non-seulement on battait monnaie à son effigie (*Virgilii Maronis Laudes;* dans le *Virgile* de Heyne, t. VII, p. 388, éd. de Lemaire), mais pour connaître l'avenir on se servait indifféremment de ses œuvres et de la Bible (la rhabdomantie s'appelait même *sortes Virgilianae*); on portait son image au cou pour se préserver des maléfices (dans le *Virgile* de Heyne, t. VII, p. 266, note. éd. de Lemaire), et l'on croyait que pour chasser un démon saint Ignace avait récité un de ses vers (le 165e du l. VI de l'*Énéide*); Fabricius, *Bibliotheca latina*, t. I, p. 387. Dès le temps de Pline le Jeune, son tombeau était visité avec la même dévotion qu'un temple; *Epistolarum* l. III, let. 7.

(3) C'est même à en croire le titre de la pièce, *La Donna di garbo*, un type de femme de mérite que Goldoni avait voulu peindre.

se contente pas de parler ses sentiments, on les mime (1). Ce n'est plus seulement comme ailleurs sa pensée que l'on veut exprimer dans toute sa vérité, c'est l'expression dont on se préoccupe et que l'on cherche à rendre frappante. On dédaigne dans ses peintures les nuances et les ombres de la réalité; il y faut des tons crus, des couleurs voyantes, et l'on se fait une habitude et un besoin de l'exagération. On perd insensiblement le sentiment du juste et du vrai (2), et l'on ne comprend plus que le grotesque et l'excessif (3). Ce ne sont pas de simples caractères qu'à l'aide de l'observation on voudrait peindre, mais des types grossis au microscope. On ne permet plus au corps des gestes libres et sans apprêt : c'est une académie dont on tend tous les nerfs et que l'on campe sur ses hanches, la tête haute. Les figures elles-mêmes ne gardent rien de la variété et de la mobilité de la vie; on leur donne la raideur d'une grimace et l'immobilité d'un masque. Dans cet entraînement de tous les jours le peuple oublie bientôt sa pénétration naturelle, et la finesse de ses aperçus s'émousse; il se prend à aimer les gaietés éclatantes comme les paysannes aiment le gros rouge. Le ridicule qui ne se donnerait pas lui-même en spectacle et ne s'étalerait pas à tous les yeux, lui semblerait incomplet et n'exciterait pas son rire (4). Celui qu'il goûte le mieux, tient au tempérament plutôt qu'au caractère, et s'adresse aux sens presque autant qu'à l'esprit. Il vient surtout d'une nature

(1) La nation est vraiment comédienne; *Le Président de Brosses en Italie*, t. II, p. 352.

(2) Il ne faut pas se figurer que les expressions simples ou positives soient en usage dans ce pays-ci; *Ibidem*, t. I, p. 110.

(3) Je suis toujours étonné quand je vois cette nation-ci n'être pas choquée d'un défaut de noblesse au milieu des plus grands sujets; *Ibidem*, t. II, p. 374. Ce fut à la sollicitation de Lucretia, la femme de Cosme de Médicis, que Pulci entreprit son burlesque *Morgante Maggiore,* et il le lisait à la table de son fils Lorenzo, l'amateur enthousiaste du platonisme. Nous rappellerons seulement Bembo, La Casa, Sannazar et Tassoni.

(4) Comme il n'existe pas de société en Italie, comme l'opinion y est sans force et le ridicule sans puissance, les défauts et les vices se montrent avec une naïveté qu'on ne rencontrerait dans aucun autre pays; de Sismondi, *Histoire de la Littérature du midi de l'Europe*, t. II, p. 375.

basse en contraste avec des prétentions élevées : ce sera la poltronnerie d'un fanfaron, la bêtise d'un important, la fatuité d'un vieillard ridicule, la vanité d'un sot ou la gourmandise d'un homme d'esprit que l'amour du macaroni animalise. Souvent même il suffit d'une infirmité bien caractérisée qui ne pousse pas trop à la pitié, comme la surdité avant l'âge, un bégaiement rageur, un grand nez bien recourbé ou une bosse crânement portée. Ce comique aux fortes saillies ne se laisse arrêter par aucune considération sociale ; il est franc jusqu'à la grossièreté, agressif et violent, sans mesure et sans but (1). L'Italien plaisante pour plaisanter comme l'enfant chante au hasard pour chanter. Quoique satirique et quelquefois en apparence méchant, son rire est trop naïf et trop personnel pour s'attaquer sérieusement à personne. Il est plus physique que moral ; c'est l'effet d'une nature expansive et d'un climat exhilarant plutôt qu'un sentiment ou comme en France un jugement : c'est pour cela surtout qu'il ne plaît pas aux délicats, et aussi parce qu'il aime trop le bruit et qu'il s'en grise, qu'il prend à la rate et secoue les entrailles.

En d'autres pays les comédiens eussent réagi sur la pièce et imposé à l'auteur plus d'observation, plus de finesse et plus d'art. Mais jusqu'à ces derniers temps les théâtres n'étaient pas permanents en Italie (2) : on se trouvait tout à coup acteur par la bonne aventure du moment, sans ces études spéciales et quelquefois sans ces divinations et ces délicatesses naturelles qui y suppléent. On n'avait hérité des traditions ni de l'expé-

(1) L'Arétin n'est pas une exception : on se croyait droit d'insolence même envers ses meilleurs amis, et on l'exerçait impudemment sans offenser personne. Ainsi, par exemple, Franco disait dans son neuvième sonnet :

A che credi ch'io pensi, o ch'io balocchi
tanti de' Pulci le persone stolte?
Perchè de' Pulci hai sol tre cose tolte,
leggerezza, colore, e piccini occhi,
ma il nome tuo è Gigi de' Pidocchi.

(2) Même à Venise, où le goût du spectacle était assez répandu pour qu'il y eût sept ou huit théâtres : ils n'étaient, encore au milieu du siècle dernier, ouverts qu'environ quatre mois par an ; Grosley, *Observations sur l'Italie*, t. II, p. 7.

rience de personne ; souvent même on manquait de cette espèce d'instinct que donnent aux moins intelligents la pratique et l'habitude. Si osé et si mal appris que fût l'auteur, le public n'avait non plus rien à lui remontrer. Il arrivait bouche béante avec le parti pris de s'amuser de tout ce qu'il allait voir, et une imagination naïve se prêtant complaisamment à toutes les inventions et acceptant toutes les hypothèses. Peu importent alors la logique des événements et la vérité des peintures ; on croit à la réalité de tout ce qu'on voit, et le vrai n'a pas besoin d'être vraisemblable. A peine la toile est-elle levée que le spectateur devient l'ami des personnages, s'approprie leurs joies et ressent amèrement leurs peines. Bientôt même ce rôle passif ne lui suffit plus, il se mêle à l'action par ses craintes et ses espérances, et, lorsque la pièce a mal fini, rentre chez lui maugréant contre le Ciel, furieux contre les hommes et très-disposé à battre sa femme. Il n'est d'ailleurs ni bon ni méchant ; c'est un Italien de race, presque aussi païen que ses ancêtres, assez insouciant de la morale officielle et assez naïf pour se laisser aller avec la même facilité aux sentiments les plus contraires. Il ne rougit pas du tout d'être homme et d'avoir des sens (1), mange quand il se sent en appétit, aime lorsqu'il trouve à aimer et ne se pose point en gendarme de la pudeur des autres : s'il convient à un plus pressé ou à un plus franc que lui de se déboutonner au milieu du théâtre, il n'en fera que rire. L'ensemble du sujet n'est pour lui que le cadre de la pièce, et il n'y tient nullement ; mais il veut des acteurs qui s'agitent beaucoup

(1) Les femmes elles-mêmes ne veulent pas être dupes. Les procès des femmes pour cause d'impuissance, même parmi les gens de condition, ne sont pas rares ; *Le Président de Brosses en Italie*, t. II, p. 223. On ne peut faire un pas dans les places sans trouver en son chemin des courtiers de galanterie les plus obligeants du monde qui vous offrent toujours à choisir de quelque couleur ou de quelque nation qu'on veuille... Ils ne donnent point de caution chez un banquier, comme font ceux de Venise, que l'on n'aura rien à craindre des suites de l'aventure ; *Ibidem*, t. I, p. 108. Les plus rébarbatifs n'oseraient pas, même à Rome, contrarier les amours de contrebande ; quand les piétons ont besoin de l'obscurité, ils crient aux gens en voiture : *Volti la lanterna*, et les lanternes se cachent ; *Moore*, *View of Society and Manners in Italia*, t. I, p. 327.

et brûlent les planches, des situations imprévues qui réveillent son attention, un comique haut en couleur qui attire l'œil, et préfère à des plaisanteries délicates de gros mots bien vifs qui sonnent fort et frappent au visage comme un soufflet (1). C'est du reste un auditeur très-accommodant, il permet à la gaieté et même à la passion d'être prolixe tout à son aise et n'exige pas qu'on le mette au régime des convenances. A chacun sa liberté : puisqu'il parle comme il sent et dit clairement tout ce qu'il pense à moins d'un intérêt contraire, de quel droit le refuserait-il aux autres? Il ne comprend ni le bon ton des salons parlementaires (2) ni les sentiments tirés au cordeau des académies plus ou moins classiques, et, portât-il des bas violets, il est aussi loin du respect de soi-même que des antipodes : il ne se doute seulement pas qu'on puisse le regarder et veut rire à gorge déployée de tout ce qui le fait rire (3). Quant à une fin régulière qui, en terminant le sujet, conclue réellement la pièce, il ne s'en inquiète point; il saura bien que tout sera fini quand on éteindra les quinquets.

Une comédie plus raffinée et plus approfondie n'aurait pu devenir nationale. Les deux tendances les plus vives du peuple, la sensualité et la gaieté insolente, ne conviennent point à la Comédie noble : pour n'en pas offenser les délicatesses, il eût fallu les voiler ou les amoindrir. La Comédie de bas étage, la farce, est seule assez franche et assez osée pour ne pas craindre leur grossièreté et les laisser s'épancher librement et passer

(1) L'Italien vit par son âme beaucoup plus que par son esprit; de Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, p. 171. On peut lui appliquer ce qu'Aurélien Victor disait de l'empereur Adrien : Acer nimis ad lacessendum pariter et respondendum seriis, joco, maledictis : referre carmen carmini, dictum dictui, prorsus ut meditatum crederes adversus omnia ; *Epitome*, ch. XIV. Quum is (Tifi Odassi) in hoc carminum genere antiquas satiras, non infeliciter, fuerit imitatus, quae a priscis illis poetis de quorundam improborum civium moribus licenter vulgo publice palamque edebantur ; Scardeone, *De Antiquitate urbis Patavii*, p. 239.

(2) Il y a des fortunes différentes, mais il n'y a pas de mœurs différentes... la conversation du plus grand seigneur et celle de son valet de chambre sont la même ; de Stendhal, *l. l.*, p. 307.

(3) La gaieté italienne est une fureur ; de Stendhal, *l. l.*, p. 68.

toutes les bornes. Les luttes des Guelfes et des Gibelins avaient encore affermi et développé les institutions municipales : les uns se préoccupaient davantage de la liberté politique et les autres, de la liberté morale; mais ils réclamaient tous l'indépendance humaine et s'étaient croisés pour elle. Quoique leur but fût différent, tous combattaient également la bataille de l'esprit démocratique et s'attachaient plus fortement à une cause qu'ils avaient servie. Soumis pendant des siècles au joug d'un maître étranger et brutal ou asservi par des tyrannies intestines, encore plus tracassières et plus violentes parce qu'elles étaient plus soupçonneuses et plus inquiètes du lendemain, l'Italien s'est replié sur lui-même; il a caché sa haine, ses frémissements de colère, son impatience de liberté, et cherché dans l'astuce et la perfidie les dernières armes qui restent aux opprimés quand ils ont désespéré de leur courage. Le clergé manquait d'autorité, même pour prêcher l'Évangile, on voyait de trop près les chefs l'exploiter à leur profit comme leur propre chose; on connaissait trop leurs passions et leurs défaillances morales pour s'incliner devant leurs objurgations avec ce respect que le reste de l'Europe leur accordait à distance. L'Italien du moyen âge était plus Gibelin que papiste, plus dévot que croyant; il faisait maigre aux jours marqués par l'Église, avait pleine confiance dans l'intercession de son saint Patron et ne croyait pas beaucoup à l'existence de Dieu. Il s'était fait une morale en partie double : le droit qu'il laissait débattre à la conscience des crétins, et le résultat qu'il appréciait d'après ses intérêts du moment. En toute occurrence il tenait pour son premier devoir de venger ses humiliations; de redevenir libre, puissant et grand, et il marchait à ce but capital de sa vie, les dents serrées, en rampant comme le serpent. Toujours en guerre contre un plus fort que lui, il apprenait bientôt que la ligne courbe est le plus court chemin d'un point à un

autre, finassait dans les choses les plus indifférentes et masquait jusqu'à ses vertus. Dans les intermèdes de ses conspirations on s'était habitué, quelquefois sans aucune autre raison que le désœuvrement et l'usage, à la soumission aux femmes d'un héros de roman. On se plaisait à obéir aux caprices les moins réfléchis d'une Dulcinée quelconque, et les qualités mâles les plus dignes et les plus hautes, celles qui font la valeur morale de l'homme, s'étiolaient dans ce donquichottisme de l'amour et cette domesticité de l'âme. Le sentiment n'avait plus ni contre-poids ni nuances; il devenait une passion, et la passion était une fièvre chaude qui brûlait le sang et portait au cerveau comme une folie. Parmi des gens plutôt faits pour un salon de Céladons ou une vente de Carbonari, que pour former un peuple, assurément les ridicules ne manquent pas; mais l'Italien agit toujours comme en plein mélodrame, il dissimule pour mieux feindre, et un comique si discret et si en dedans ne pourrait égayer suffisamment même une comédie sérieuse. Rien ne s'accuse, nous dirions volontiers, ne se trahit assez en Italie pour occuper dignement le grand public d'un théâtre, que l'admiration du Beau, le patriotisme et l'amour. Souvent, il est vrai, cette admiration tombe dans le culte du bric-à-brac et le pindarisme à l'heure d'un domestique de place; elle s'extasie devant une pierre fruste, prend un plat à barbe rongé de vert-de-gris pour le casque merveilleusement conservé de Romulus, et ne relève que de la grosse farce. Dans les pays aussi cruellement éprouvés, si ridicules que soient ses prétentions, le patriotisme a droit au respect : il faut redouter ses excès, se méfier même de sa reconnaissance, et, quand on se trouve dans son chemin, porter une cuirasse à l'épreuve du couteau; mais quiconque ne se croit pas un Paria sans patrie et sans histoire; quiconque serre les poings en songeant aux défaites de ses pères et aux forfanteries de leurs vainqueurs, ne peut se per-

mettre d'en rire. L'amour n'est pas seulement pour l'Italien, comme pour l'oiseau quand revient le printemps, un instinct de la nature, c'est un état permanent et une des grandes affaires de la vie civilisée : il a des droits reconnus et même des devoirs, des grades officiels (1), et nul ne se permet de le trouver une drôle de chose même dans la personne d'un *Patito*. Il ne paraît plaisant que lorsqu'il se ridiculise lui-même, qu'il s'associe à la laideur grotesque d'un vieux fat ou à la polissonnerie éhontée d'un bellâtre, et alors il s'abaisse au-dessous de la Comédie. Le peuple est d'ailleurs trop gai, les ridicules n'ont pas assez de tenue; une action régulière qui les détaillerait et en montrerait tour à tour les différentes faces, ne semblerait pas suffisamment vraisemblable, et elle n'aurait pas de dénoûment. Ailleurs, le mariage est la fin des aventures de l'homme et le placement définitif de la femme, sa réclusion à perpétuité dans la vie de famille. Pourvu que le poëte ait eu soin d'y mettre un peu d'amour, le public l'accepte comme une conclusion : il ne songe pas qu'après la lune de miel il y a une seconde année. En Italie, au contraire, le mariage n'est pour les hommes qu'un événement très-ordinaire qui ne change presque rien à leurs sentiments ni même à leurs habitudes, et c'est pour les femmes l'entrée dans une autre existence, leur initiation à des passions différentes, à des malheurs et à des bonheurs inconnus. Mais si orageuse que puisse être cette vie nouvelle, si cachées qu'en soient les chances, elle seule les complète, et elles la veulent comme leur destinée et leur droit; le mari n'est qu'un détail secondaire, l'essentiel est le mariage : elles aviseront le lendemain à ce qu'elles pourront en faire (2).

(1) Il y a *l'Amico del cuore*, *il Cavaliere servente* et *il Patito*.

(2) Cette différence d'idées est sentie même par les bonnes femmes. En France, elles terminent presque invariablement les contes qu'elles racontent aux enfants en disant : *Ils se marièrent, furent heureux et eurent beaucoup d'enfants*, et elles disent en Italie : *Si rinnovellino le nozze, con rape in composta, sorci pelati, gatti scorticati;* elles ne respectent pas même le repas.

Comme les bouviers de Théocrite et de Virgile, les Italiens du moyen âge aimaient à lutter ensemble de vivacité et de bonne humeur; la langue qu'ils avaient héritée de leurs ancêtres était assez flexible et assez riche pour ne jamais faillir à leur pensée. Les improvisateurs n'étaient pas sur cette terre féconde en bel-esprit de rares et brillantes exceptions (1). Du temps qu'on ne rêvait pas assez à Venise pour ne vouloir être heureux qu'en songe, malgré sa politique d'aristocrates et son esprit de sbire, le gouvernement octroyait aux plus pauvres la liberté de s'amuser à leur aise, et il se formait le soir à la porte de tous les cafés des cercles qui écoutaient encore, l'oreille tendue, des récits inépuisables, quand le ciel reflétait les premières clartés du matin (2). La simple prose ne suffisait même pas à des gens si naturellement prestes à manier la parole (3). Quand revenait le mois des amours et de la verdure, on n'allait pas comme ailleurs planter silencieusement un mai devant la maison de la plus belle; on chantait de porte en porte en l'honneur de toutes des vers un peu mercenaires (4), et de nos jours encore les pleu-

(1) Voy. le mémoire de Fernow, *Ueber die Improvisatoren*, dans ses *Römische Studien*, t. II, p. 295-416. Nous savons déjà par Athénée (l. I, p. 4 D) que Cléanthès, de Tarente, allait improviser des vers dans les banquets. Les femmes elles-mêmes réussissent dans ces sortes d'exercice : on connaît encore la Bandettini, la Fantastici, la Mazzei et Maddalena Morelli, l'original de la Corinne de Mme de Staël, qui fut couronnée au Capitole : voy. *Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio della insigne poetessa Donna Maria Maddalena Morelli Fernandez, Pistojese, tra gli Arcadi Corilla Olimpica;* Parme, 1779. Nous citerons parmi les hommes Perfetti, qui fut aussi couronné au Capitole, Andrea Marone, le cardinal Antoniano, Mollo, Gianni et Sgricci, qui est venu donner des représentations à Paris et a fait imprimer une tragédie improvisée sur Charles Ier. Cristoforo, surnommé le Sublime (*Altissimo,* c'est son éditeur qui le dit), fit aussi imprimer à Venise, en 1534 : *Il primo libro de' Reali, cantato da lui al improviso.*

(2) Grosley, *Observations sur l'Italie*, t. II, p. 8.

(3) Manso a dit dans sa *Vie du Tasse* : Quivi (in Bisaccio) egli (Torquato) se ne stette lietamente tra' diporti delle caccie e delle danze, e molto più dell' improvviso poetare di quegli, che colà chiamano *Apponitori*, ed altrove *Improvvisatori* si dicono, i quali sopra qualunque materia che lor sia data, al suono della lira, o d'altro stormento pianamente cantando, compongono repente i versi loro; e più volte fra essi a gara con premj stabiliti a sentenza di giudice a ciò eletto, a chi più attamente di loro verseggia. Di questi improvvisatori produce gran dovizia la Puglia. Les acteurs des théâtres populaires ne se contentaient pas d'improviser en prose : Tutti i dialoghi si finivano in canzonetta. Tutti i recitanti all' improvviso diventavano poeti; Goldoni, *Il Teatro comico*, act. I, sc. 7.

(4) En Toscane et dans la Ligurie, on leur donne des œufs, du fromage, du vin, quelquefois même de l'argent; Boccardo, *Memoria sull' influenza*, p. 165.

reuses publiques ne se contentent pas de sangloter aux enterrements, elles se renvoient de l'une à l'autre les louanges du mort dans de longues élégies rimées (1).

Chez un peuple si insolent et si pétillant, les joyeuses attaques, chères aux intelligences du Midi, s'accentuèrent pour ainsi dire naturellement et se développèrent; de nouveaux agresseurs accourus au bruit s'y mêlèrent, y introduisirent plus de mouvement, plus de variété, et donnèrent insensiblement à ces personnalités improvisées à tour de rôle, la forme d'une comédie grossière. Le sujet manquait encore; les différents personnages se distinguaient mal les uns des autres : c'était à qui crierait le plus haut, à qui gesticulerait avec le plus de violence, et la mêlée finissait quand les acteurs ne trouvaient plus d'injures à se jeter à la tête. Mais l'Italien avait en lui tout ce qu'il fallait pour élever et discipliner ces débauches de gaieté : une verve endiablée (2), une espèce de bon goût dans le grotesque, une certaine grâce dans la bouffonnerie et le sentiment qui fait les vrais artistes, l'instinct et le besoin d'une perfection relative, le dévouement au but commun sans se préoccuper égoïstement de ses propres intérêts (3). On arrêtait d'avance le sujet de la pièce, l'ordre et la marche des événements, le caractère des différentes scènes, et chacun se pénétrait du rôle qu'il y devait remplir (4). On s'arrangeait pour laisser une large place aux monologues : l'acteur pouvait alors

(1) Labat, *Voyages en Espagne et en Italie*, t. IV, p. 148-149. Ces complaintes funèbres, *Lamenti* et *Troboli* à Naples, *Attidos* en Sardaigne et en Corse, sont presque toujours improvisées par des femmes.

(2) Elle se trouve jusque dans les châtelets des marionnettes : l'histoire littéraire nous a conservé le nom de Formica Mio, et, il y a quarante ans, Gaetanoccio s'était fait un public de tous les gens d'esprit qui se trouvaient à Rome.

(3) Le chef de la troupe qui allait jouer l'*Héautontimoruménos* disait déjà dans le prologue, v. 51 :

Exemplum statuite in me, ut adolescentuli
Vobis placere studeant potius quam sibi.

(4) Ce *scenario* était affiché dans la coulisse, et on le consultait avant d'entrer en scène. Flaminio Scala avait recueilli un assez grand nombre de ces canevas, et en a publié cinquante sous le titre de *Il Teatro delle favole rappresentative*, Venise, 1611. Pour les distinguer des dialogues, sans aucun autre sujet que la fantaisie, qu'on improvisait au hasard, on appelait ces petites pièces *Commedie dell' arte* et *Commedie a soggetto*.

s'abandonner librement à sa verve et à sa fantaisie; il lui fallait seulement finir par la fin, et ses camarades reprenaient à la suite sans avoir à s'embarrasser de ses excentricités. Ces improvisations incessantes avaient leurs bonnes et leurs mauvaises fortunes : le plus ingénieux et le plus expérimenté éprouvait des défaillances ; il se trouvait alors forcé de compléter la parole, quelquefois d'y suppléer entièrement par des jeux de théâtre un peu étrangers à la pièce, et la foule s'amusait de ces pantomimes grotesques comme aurait pu le faire ses ancêtres du Bas-Empire. Il y avait d'ailleurs un moyen d'assurer quelque unité à la pièce et de prévenir les plus mauvaises chances de l'inspiration du moment. C'était de suivre les traditions, de donner aux personnages importants un caractère assez invariable pour que les acteurs en prissent l'habitude et s'en fissent comme une seconde nature. Grâce à ce comique systématique imposé à leur rôle, ils pouvaient permettre à leur imagination les plaisanteries les plus bizarres et les cascades les plus soudaines, courir à sa suite après des méprises incroyables et des rencontres impossibles : on les rejoignait toujours parce qu'on savait où la logique de leur personnage devait les conduire. Mais leur action avait des limites bien restreintes : l'analyse des mouvements de l'âme, l'expression des délicatesses de la passion et des subtilités de la pensée, le comique réfléchi, contenu, débarbouillé et décemment vêtu leur étaient interdits. Leur jeu pétulant et brutal était condamné à ne reproduire que des ridicules massifs, sans facettes et sans nuances, des caractères d'une venue, raides, grimaçants, poussant tout au dehors, qui tournassent sur eux-mêmes comme un tableau vivant au lieu de se mouvoir en avant. C'était encore la comédie immodérée et effrontée, qui empruntait sans le savoir son esprit et sa gaieté à celle que les Grecs avaient trouvée dans l'ivresse des fêtes de Bacchus.

Comme tous les émigrés, les Grecs d'Italie auraient voulu emporter avec eux leur première patrie : ils avaient gardé leurs superstitions et leurs amusements. Les mêmes revenants grotesques égayaient leurs bacchanales et étaient entrés avec les autres suivants de Bacchus dans la religion populaire. Encore sous les Césars les villageois croyaient aux Lamies, surtout après le coucher du soleil (1), et pour s'assurer la bienfaisante protection de Mania (2) et se garer pieusement de tout danger, on lui sacrifiait des enfants (3). Le Manducus, qui d'abord sans doute appartenait comme elle à l'état-major des Morts (4), n'inspirait plus depuis longtemps les mêmes respects ni la même confiance (5) : on l'exhibait insolemment aux jours de bonnes fêtes, et, si larges que fussent ses mâchoires, leur craquement n'effrayait plus que les enfants (6). A ces traditions grecques se rattachaient aussi sans doute, au moins par des liens indirects, cette vieille femme ivre, si populaire dans les campagnes (7), et

(1) Voy. ci-dessus, p. 89, note 5.

(2) On suspendait comme une protection (Dea avertens) sa statuette aux portes des maisons : Sunt qui Maniam Larvarum matrem aviamve putant, disait Festus, (p. 96, éd. de Lindemann), et cela se retrouve dans Varron, *De Lingua latina*, l. IX, par. 61 : voy. aussi la note suivante. Novius avait fait une Atellane, intitulée : *Mania medica*, dont deux courts fragments nous ont été conservés par Nonius Marcellus, p. 154 et 221.

(3) Idque aliquamdiu observatum ut pro familiarium sospitate pueri mactarentur Maniae Deac, Matri Larum ; Macrobe, *Saturnaliorum* l. I, ch. VII, par. 14. *Manias* dicunt ficta quaedam ex farina in hominum figuras, quia turpes fiant... Manias autem, quas nutrices minitentur pueris parvulis, esse Larvas, id est Manes quos... ab inferis ad superos emanare credebant ; Festus, *l. l.*, p. 96.

(4) *Manducus* est Μορμολύκειον ; Scaliger, *In Varronem*, *De L. l.*, p. 150. *Manducus*, larvata facies, disait Junius ; *Nomenclator,* p. 223. Son nom eût même été à l'origine, selon Müller, *Die Etrusker,* t. II, p. 101, *Maniducus*.

(5) Il jouait un rôle de bouffon dans les Atellanes ; Varron, *De Lingua latina*, l. VI, p. 80, éd. de 1581. Plaute disait même, *Rudens*, act. II, v. 443 :

Quid, si aliquo me pro Manduco locem? —
Quapropter? — Quia, pol, clare crepito den-
[tibus.

Selon Junius, *l. l.* le Manducus aurait été un simple revenant qui servait d'épouvantail à la foule et faisait faire place aux cortéges dans les fêtes publiques. Laurenbergius est entré dans des détails de pure fantaisie (*Antiquarius*, p. 267, éd. de Lyon, 1652) : Manducus effigies erat ridicula et formidolosa, malis magnis, ore hiante, dentibus clare crepitans, qui una cum Deliro, inconditis jocis ineptiente et in talari veste, fimbriis aureis et armillis ornato, ac lasciva gesticulatione usque ad ineptias risum movente... in Triumphi spectaculo exhibebatur.

(6) C'est probablement du Manducus ou Manduco, qui semble avoir été le Masque le plus populaire de ce genre, que Juvénal disait, Sat. III, v. 174 :

Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, quum personae pallentis hiatum
In gremium matris formidat rusticus infans.

(7) *Petreia* vocabatur quae, pompam praecedens in coloniis aut municipiis, imitabatur

cette grande marionnette, insolente et bavarde, qu'on portait processionnellement dans les réjouissances publiques (1).

Ces difformités physiques semblaient un excellent sujet de gaieté même aux esprits qui se piquaient le plus de délicatesse (2), et le peuple, abondant dans leur sens, trouvait à la laideur un comique encore plus irrésistible quand elle lui rappelait le type avili de quelque animal. La civilisation grecque avait au contraire des sentiments trop véritablement esthétiques et une idée trop élevée de l'unité et de la perfection des choses pour se complaire au spectacle diabolique d'une opposition entre l'apparence et la réalité : on croyait à un homme les instincts et la bestialité d'un bouc, lorsque la Nature lui en avait donné les jambes velues et la queue (3). Quoique le Satyre participât

anum ebriam, ab agri vitio, scilicet petris (!), *Petreia* appellata; Festus ex Paulo, p. 128. A ces revenants se rattachent sans doute l'Orco, la Tregenda, la Bufola et la Befana, dont il est déjà question dans le *Pataffio* de Brunetto Latini. La Befana était assez généralement connue et redoutée pour que Berni en ait évoqué le souvenir pour renforcer une description :

Ha gli occhi rossi, e il viso furibondo,
I labbri grossi, e par la Befania.

Buommattei lui faisait dire dans une chanson (*La Befana*, st. I) :

Avete inteso ancora,
Donne? Io son la Befana,
di che vi spaurite.
Che credete, ch'io sia,
come si dice, qualche mala cosa?

On se la représentait couverte de haillons, probablement les lambeaux de son suaire, car dans la *Santa Eufrasia*, de Castellani, un pauvre dit à un autre qui lui disputait une aumône :

Io sono, Sparapane, in modo rotto,
Ch'io farei rincarar la Befania;

dans Palermo, *I Manoscritti palatini di Firenze*, t. II, p. 444.

Selon Manni, altri (putti) nullameno ne cerca (la Befana) perforare loro il corpo : ad evitare il qual male, il rimedio è trovato di mangiar fave (voy. nos *Études archéologiques*, p. 119, note 2), lo che si usa tuttoro da molte persone in quella sera; *Istorica Notizia dell' origine e del significato delle Befane*, p. 16. Encore maintenant, on dit aux enfants pour les assagir : *Viene la Vecchia, Viene la Befana*; Nardi, *Dei compiti, feste e giuochi compitali degli Antichi*, p. 72.

(1) *Citeria* appellabatur effigies quaedam arguta et loquax, ridiculi gratia, quae in pompa vehi solita sit. Cato in M. Caecilium: Quid ego cum illo dissertem amplius quem ego denique credo in pompa vectitatum ire (*l.* iri) ludis pro Citeria atque cum spectatoribus sermocinaturum; Festus, *l. l.*, p. 46. Jean de Garlande, qui avait à sa disposition des documents aujourd'hui perdus, disait dans son *Thesaurus novus latinitatis :* Citeria, effigies quaedam ludi causa in foro allata; dans Mai, *Veterum auctorum Fragmenta*, t. VIII, p. 144. C'était sans doute cette Citeria ou un Masque du même genre dont parlait Tite-Live dans son récit du Triomphe de Paul-Émile : Totum agmen claudebatur a quodam, qui inepta gesticulatione risum omnibus moveret, hostibus illuderet, eosque virtutis Romanorum et suae temeritatis admoneret.

(2) Satis bella materies ad jocandum, disait Cicéron, *De Oratore*, l. II, ch. 59. *Mimus*, littéralement Imitateur, devint un Comédien grotesque : le français *Contrefait* garde même encore la signification de Moqué.

(3) C'est ce que les auteurs de deux livres curieux sur la caricature antique, MM. Th.

du dieu par son origine et son immortalité, sa forme l'avait ravalé pour la poésie au-dessous de l'homme, et le rapprochait réellement de la bête. Les bouffons italiotes (1) aimaient à exploiter cette veine du comique facile (2). Quelques-uns de leurs masques avaient de la brebis autant que d'une figure humaine (3); d'autres étaient ornés de cornes pointues et presque droites comme celles de la chèvre (4), et il y en avait d'emmitouflés dans un étroit coqueluchon où se dressaient deux longues oreilles d'âne (5). Ce rapport grotesque du personnage à un animal en fixait la nature (6); la pièce ne pouvait plus être que son développement et sa conséquence. Les spectateurs étaient avisés dès l'abord de ce qu'ils allaient voir : ils s'habituèrent à des gaietés réglementaires, à un rire sans imprévu et sans soudaineté. Les ridicules justiciables de cette forme de comédie ne pouvaient pas être des exceptions variées et changeantes, mais des genres invariables et fortement caractérisés (7).

Wright et Champfleury, n'ont pas suffisamment reconnu : ils ne font aucune distinction entre la laideur du symbole et le comique de la difformité.

(1) On ne peut douter de leur origine, puisque les noms qu'on donnait en latin aux comiques de bas étage, *Sannio*, *Morio*, *Scurra*, *Mormo*, *Cinaedus*, *Balatro*, ont une racine hellénique, et que les Grecs n'avaient pas d'autres personnages de ce genre que des divinités populaires et de grossiers génies, comme les Κέρκωπες et les Κόβαλοι : voy. Lobeck, *Aglaophamus*, p. 1305 et suivantes. Un autre mot usité dans la Grande-Grèce, Φλύαξ, appartenait aussi certainement à la langue nationale, comme Φλέω et Φλύω.

(2) Ficoroni a dit en parlant de la fig. 1 de la pl. LXXII : Così pare che facessero gli inventori delle maschere, che per formarle, mescolavano spesso le fisonomie umane e ferine, facendo così per burla un vero affronto alla dignità del volto umano, como vedesi in questa maschera, ed in altre molte; *Le Maschere*, p. 185.

(3) Voy. Ficoroni, *l. l.*, pl. IX, fig. 2 et 3.

(4) Ficoroni, *l. l.*, pl. LXVII, a publié une figure en terre cuite qui en a jusqu'à huit sur la tête.

(5) Ficoroni, *l. l*, pl. LXXII, fig. 2.

Hunc vero acuto capite, et auribus longis,
Quae sic moventur ut solent asellorum,
Quis morionis filium neget Cyrrhae?

Martial, l. VI, ép. 39.

(6) Ce rapport avec un animal semblait déjà fort comique par lui-même; aussi Della Croce disait-il que Bertoldo avait le ciglia lunghe ed aspre come setole di porco, le orecchie asinine, la bocca grande e alquanto storta col labbro di sotto pendente come quello del cavallo, la barba folta sotto il mento, cadente come quella del becco, il naso adunco rinchinato all' insù, con larghissimi narici, i denti fuori come il cinghiale; *Le sottilissime Astuzie di Bertoldo*, p. 3. Voilà pourquoi Panurge se divertissait à attacher aux pauvres maîtres ès arts et théologiens de petites queues de renard ou des oreilles de lièvre par derrière, ou quelque autre mal; Rabelais, l. II, ch. 16.

(7) Les noms donnés aux personnages dans la scène représentée sur le fameux vase d'Asstéas, indiquent eux-mêmes des caractères généraux plutôt que de véritables individus : c'est Διασύρος, le Railleur caustique; Καγχὰς, l'Impudent moqueur (de Καγχάζω, Rire à gorge déployée); Γυμνάσος, le Dan-

Les bouffons du bas peuple, les plus grossiers comme les plus ingénieux, ceux qui prétendaient amuser les gens ennuyés ou distraits par d'autres pensées (1), comptaient sur leur verve et faisaient eux-mêmes leur comique sur place. Mais la masse de ces amuseurs publics se préoccupait surtout des intérêts positifs du métier, de la question de la recette, et au lieu d'imaginer à leurs risques et périls de nouveaux caractères, ils reproduisaient ceux que le rire public avait déjà adoptés. Formés d'abord de quelques traits appuyés un peu au hasard, les bonshommes de ces pochades étaient peu à peu retouchés, ombrés aux bons endroits et complétés : ils prenaient de la chair et un visage moins impassible, tenaient mieux sur leurs jambes, ressemblaient à des créatures humaines et devenaient des types où s'incarnait une idée populaire. C'est ainsi sans doute, après bien des ébauches malencontreuses et de longs tâtonnements, que s'étaient formés ces personnages de fantaisie dont les Atellanes nous ont conservé les noms. Le *Maccus* était un paysan osque (2), grossier comme on l'était dans les temps primitifs (3), libertin et gourmand (4), avaleur complaisant de toutes les

seur pétulant, et Χάρινος, dont le sens philologique et sans doute aussi l'idée se sont conservés dans le Gracioso.

(1) Il y en avait qui donnaient des représentations pendant les banquets; Plutarque, *Convivalium quaestionum* l. VII, ch. VIII, par. 4, et Lucien, *Convivium*, par. XVIII. On les appelait Γελωτοποιοί, *Samardaci* : voy. Lobeck, *Aglaophamus*, p. 1327.

(2) In Atellana Oscae personae, ut Maccus; Diomède, *Artis grammaticae* l. III, p. 490, éd. de Keil. Voy. Horace, *Sermonum* l. I, sat. V, v. 51 et suivants.

(3) Voy. Festus, s. v. OPICUM, et Denys d'Halicarnasse, *Antiquitatum romanarum* l. I, ch. 89. Épicharme connaissait déjà ce caractère; il avait même intitulé une de ses pièces Ἀγρωστῖνος; Athénée, l. III, p. 120 D, et Hésychius, s. v. Κόλαφος.

(4) Malgré le verbe Μακκοᾶσθαι et le Γέρων μακκοῶν cité par Pollux (*Onomasticon*, l. II, par. 2), nous croirions volontiers que *Maccus* est un mot d'origine osque, resté dans l'italien *Macco*, Bouillie de fèves pilées. Dans *L'Assiuolo* de Cecchi, un maître dit à une espèce d'imbécile qui a fort bien suivi ses instructions : Orsù, io sono contento; perchè la ragion vuole, che all'uom grosso gli si dia del macco; act. III, sc 4. Comme la gourmandise est un des ridicules dont le peuple s'amuse davantage, on a souvent donné aux bouffons le nom du mets national par excellence : *Macaroni*, *Jean Potage*, *Jak Pudding*, *Hans Wurst*, *Pickelhäring*, etc. Le *Manducus* avait, au moins dans l'opinion du peuple, des rapports d'étymologie avec *Manducare*, et peut-être les *Mattacini* des Italiens viennent-ils de *Mattici* : (sic) cognominantur homines malarum magnarum atque oribus late patentibus; Festus, p. 94, éd. de Lindemann. Γνάθωνες avait pris aussi dans le style comique le sens de Parasite.

baies, s'empêtrant des deux pieds dans tous les piéges (1), toujours battu et toujours prêt à se faire battre. Naturellement il avait le physique de son moral : le front déprimé et une tête monstrueuse, un nez énorme, comiquement détourné de sa voie comme par un coup de poing (2), et une double bosse mal venue (3). Son costume, étriqué et blanc, datait de ces temps antérieurs à toute civilisation où l'on s'habillait simplement pour se garder du froid, en laissant à la laine la couleur que les brebis lui avaient donnée (4). Avec beaucoup plus de prétentions le *Bucco* avait la même bêtise (5) : c'était le beau parleur dont toutes les paroles sonnent creux, le vantard impudent qui n'a que du vent dans la bouche (6), et peut-être aussi l'écornifleur des dîners d'autrui, le plat parasite prêt à tout, qui, la narine ouverte et les joues gonflées, dévore avec reconnaissance les derniers outrages quand il s'y mêle quelques bons morceaux (7).

(1) Omnes isti, quos nominavi, et si qui praeterea fuerunt dolo memorandi, si cum hac una Rufini fallacia contendantur, Macci prorsus et Buccones videbuntur; Apulée, *Apologia*, ch. LXXXI.

(2) M. Magnin a dit dans ses *Origines du Théâtre moderne*, t. I, p. 47, que *Maccus* signifiait un Cochet, un Jeune coq : nous ne connaissons aucune raison d'une nature quelconque qui autorise cette opinion.

(3) Cabinet des Médailles, nos 3096 et 3097, publiés par Caylus, t. VI, pl. XC, n° 2, et t. III, pl. LXXV, n° 1 : voy. aussi Pricaeus, *ad Apologiam Apuleii*, p. 43.

(4) C'est probablement lui qu'on appelait *Mimus albus* : voy. entre autres Athénée, l. XIV, p. 622 A; le *Real Museo Borbonico*, t. III, pl. XVIII, et *Le Pitture antiche di Ercolano*, t. IV, pl. XXXIV, p. 163. A en croire les titres d'Atellanes qui nous sont parvenus, c'était le personnage favori du théâtre populaire : Pomponius avait fait *Maccus*, *Macci gemini*, *Maccus Miles*, *Maccus Virgo*, *Maccus sequester* (*equester?*), et Novius, *Macci*, *Maccus Caupo*, *Maccus Exul*. Il était même probablement devenu un sobriquet usuel : on lit dans une inscription : *Longinus Maccus vixit dulcissume cum suis* (Orelli, n° 2621), et malgré l'opinion de Gori et de Maffei, ce n'était pas sans doute l'épitaphe d'un acteur qui remplissait habituellement les rôles de Maccus.

(5) Stulti, stolidi, fatui, fungi, bardi, [blenni, buccones;

Plaute, *Bacchides*, act. V, v. 1040. *Bucco* n'était pas cependant un nom adjectif (voy. le passage d'Apulée, cité note 1) : Pomponius avait même intitulé deux de ses Atellanes *Bucco auctoratus* et *Bucco adoptatus*; on l'a trouvé comme surnom sur une médaille; Mionnet, *Description*, t. I, p. 39. Voy. aussi les deux notes suivantes.

(6) Garrulus, quod caeteros oris loquacitate, non sensu exsuperat; Isidore, *Originum* l. X, par. 30. Jactanticuli, qui tantum buccas inflant et nihil dicunt; Vetus scholiasta, *ad Juvenalis Saturam* XI, v. 34 : voy. aussi Perse, *Sat.* V, v. 13.

(7) Legi tamen in lexico Latino-Graeco, Buccones esse παρασίτους; Turnèbe, *Adversaria*, l. XVII, ch. 21 : voy. Gessner, *Thesaurus*. Ils avaient toujours la bouche pleine, les joues gonflées, *Bucculenti* (voy. Plaute, *Mercator*. act. III, sc. IV, v. 53 et suivants) : ce rapport se retrouve entre *Bouffon* et le mot populaire *Bouffer*, Manger gloutonnement. Le Parasite était d'ailleurs en quelque sorte d'invention italiote (on l'attribue à Épicharme, Pollux, l. VI, par. 35); une variété avait même conservé, en Grèce, le nom de

Le *Pappus*, probablement un sobriquet latin du *Casnar* d'Atella (1), était le vieillard incommode et ridicule sous toutes ses faces : un libertin éreinté, toujours fourré dans quelque intrigue; un ambitieux, infatué d'une importance que tout le monde lui dénie; un pince-maille, taillant sur sa femme, coupant sur ses enfants, tondant jusque sur son propre nécessaire; un imbécile de poids, très-persuadé de sa prudence supérieure et se jetant tête baissée dans de honteuses mésaventures (2). Le *Dossennus* ne nous est pas suffisamment connu par des textes précis; on y pressent plutôt qu'on y voit une moquerie des choses de l'esprit à l'usage du gros peuple : c'était selon toute apparence un être rachitique et laid (3), déconsidérant sa prétendue science par des démentis continuels au bon sens, devinant l'avenir au rebours des événements, interprétant les songes pour son plus grand profit et apprenant surtout aux jeunes gens à se prêter complaisamment à ses vices (4). Les

Σικελικός (*Ibidem*, l. IV, par. 148), et l'on sait par Horace qu'il jouait un rôle capital dans les Atellanes :

Quantus sit Dossennus edacibus in parasitis;
Epistolarum l. II, ép. I, v. 173.

Plaute avait composé une pièce intitulée, *Parasitus piger sive Lipargus*.

(1) Item significant in Atellanis aliquot *Pappum*, senem quod Osci *Casnar* appellant; Varron, *De Lingua latina*, l. VII, par. 29.

Pappos, aviasque trementes
Anteferunt patribus seri, nova cura, nepotes;
Ausone, *Idyllia*, id. IV, v. 18.

(2) Pomponius résumait ainsi son caractère : senica non sescunciae; *Pictores*, dans Nonius Marcellus, s. v SENICA. Probablement le camée avec une tête entièrement chauve, une large barbe carrée, un gros ventre, une tunique sans manche grossièrement serrée sous la ceinture, des chaussons sans semelle et un long bâton terminé par une crosse, publié par Ficoroni, pl. XXXII, représente un Pappus. Pomponius et Novius avaient fait, chacun, un *Pappus praeteritus*, et l'on connaît du premier un *Pappus Agricola*, *Hirnea Pappi* et *Sponsa Pappi*.

(3) On écrivait également *Dossennus* et *Dorsennus*, comme *Dorsum* et *Dossum*, et ce nom convenait très-bien à un bossu.

(4) Ce genre de personnages devait être fort répandu, au moins dans les campagnes, et faisait sans doute très-bien ses affaires, puisque Cicéron prémunissait contre eux, même ses lecteurs : Non habeo denique nauci Marsum augurem, non vicanos haruspices, non de circo astrologos, non Isiacos conjectores, non interpretes somniorum, non enim sunt ii aut scientia aut arte divini; *De Divinatione*, l. I, ch. 58. Pomponius faisait dire au Dossennus, dans le *Philosophia :* Non didici hariolari gratiis (Nonius, s. v. MEMORE : voy. le commentaire de Mercier), et ne craignait pas de mettre dans la bouche d'un des personnages du *Maccus Virgo :*

Praeteriens vidit Dossennum in ludo reverecunditer
Non docentem condiscipulum, verum scalpentem nates;
Munck, *De Fabulis Atellanis*, p. 146.

Novius avait intitulé une de ses Atellanes : *Duo Dossenni*.

Sanniones n'avaient point de caractère invariable qui en fît des personnages à part : c'étaient de simples bouffons sans autre pensée que d'exciter le rire (1), et à l'origine, comme l'indiquent la forme de leur nom et la grossièreté des spectateurs, ils employaient surtout les grimaces (2). A côté figurait un comique d'un ordre beaucoup plus relevé, le *Stupidus*, qui se faisait d'une bêtise à demi simulée un droit d'insolence, et, toujours neuf, passait des sottises les plus imprévues aux plus spirituelles et aux plus grosses injures (3).

Ces grotesques n'étaient pas de simples utilités qui se glissaient dans les Atellanes par la porte de derrière ; ils en faisaient le sujet principal (4), et si grossier que ce comique primitif

(1) Quid enim potest esse tam ridiculum quam Sannio est? Sed ore, vultu, imitandis moribus, voce, corpore denique ipso ridetur; Cicéron, *De Oratore*, l. II, ch. 61. On lit au commencement du traité d'Aristophane de Byzance, Περὶ τῶν ὑποπτευομένων μὴ εἰρῆσθαι τοῖς παλαιοῖς, rapporté du Mont-Athos par M. Miller, que Σάννας s'employait dans le sens de Μωρός; *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions*, 1865, p. 147. Voy. aussi la note suivante.

(2) Sanniones dicuntur a sannis, qui sunt in dictis fatui et in motibus et in schemis (alias *in scenis*, peut-être *obscoeni*), quos *Moros* (*l.* μωρούς) vocant Graeci; Nonius Marcellus, p. 43, éd. de Gerlach. Ainsi que l'indiquent les anciens glossaires, *Sanna* avait d'abord signifié Μῶχος, et on lui trouve encore la signification de *Derisio*, dans le *Thesaurus novus latinitatis*, p. 558. Est enim, disait le Scoliaste de Cruqui, *ad Horat. Serm.* l. I, sat. VI, v. 5, *Sanna*, risus solutus eorum qui detortis naribus sonitum emittunt in alicujus fastidium; mais la signification s'en était étendue, et il se prenait dans l'acception de toute grimace qui excitait le rire. Le Sannio semble n'avoir pas eu de caractère particulier et être devenu un Mauvais farceur, un Bouffon domestique. C'est le nom d'un esclave de bas étage dans l'*Eunuque* de Térence (Solus Sannio servat domi), et Ammien Marcellin disait : Familiarum agmina tanquam praedatorios globos post terga trahentes, ne Sannione quidem, ut ait Comicus, domi relicto; l. XIV, ch. 6. E credibile, che il detto nome di Sanniones si stendesse generalmente a tutti, e non al solo Stupido, o ad altro personnaggio particolare, come s'argomenta il lodato Sig. Mar. Maffei; Bagnolo, *Della Gente Curzia*, P. I, p. 112.

(3) Le Περὶ βλασφημιῶν καὶ πόθεν ἑκάστη de Suétone réunissait dans le même chapitre Εἰς μωρούς καὶ εὐήθεις; *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions*, 1865, p. 147. Le *Stupidus* était même sans doute devenu un acteur nécessaire et aussi divers que le Comique, qui se trouvait dans toutes les troupes. On lit dans une inscription publiée par Maffei, *Osservazioni letterarie*, t. IV, p. 358 : Stupidus greg(is) urb(ani). Voy. aussi Juvénal, sat. VIII, v. 197, et Capitolinus, *Antoninus philosophus*, dernier chapitre. Le *Morio* se rapprochait beaucoup plus du Jocrisse : Illi quos vulgo *Moriones* vocant, quanto magis a sensu communi dissonant, magisque absurdi et insulsi sunt, disait saint Augustin, *Epistola* VII, et *Epistola* XXVIII : Quidam sunt tantae fatuitatis, ut non multum a pecoribus differunt, quos *Moriones* vulgo vocant.

(4) Voilà pourquoi il y avait si peu d'acteurs dans les pièces d'origine latine : le sujet réel était l'exhibition de quelques personnages ridicules. Latinae fabulae per pauciores agebantur personas, ut Atellanae, Togatae et hujusmodi aliae; Asconius, *ad Ciceronis Divinationem in Q. Caecilium*, ch. XV.

parût aux esprits initiés aux belles-lettres (1), il s'était imposé comme un épisode essentiel au public habituel des théâtres. On l'ajoutait aux représentations les plus littéraires dans des intermèdes beaucoup plus applaudis que la pièce, et, même encore sous les Empereurs, des mimes organisés en troupes exploitaient ces grosses gaietés et complétaient par leurs parades le plaisir des plus splendides festins (2). Si, frappé à la fois dans ses croyances, dans ses lois et dans ses mœurs, le reste de l'Europe, repoussé violemment dans la barbarie, s'agitait confusément dans d'épaisses ténèbres, l'Italie gardait, au moins comme un dépôt dont elle était comptable au monde, bien des vestiges de la civilisation antique. Dans les plus sombres années du moyen âge, sa nuit ne fut qu'un de ces crépuscules d'été que pénètrent encore les derniers rayons de la veille quand reviennent le blanchir les premières clartés du matin. Les liens qui rattachaient Naples à l'Orient n'avaient jamais été entièrement rompus : il lui en venait par bouffée comme un écho de l'Antiquité, et elle en recevait le goût du bien-être, le besoin du superflu et le luxe de la pensée. Protégée par le caractère sacré de ses pontifes, Rome avait heureusement échappé aux dernières violences, à celles qui s'attaquent aux pierres elles-mêmes et voudraient détruire jusqu'aux souvenirs. Quand à tous les points de l'horizon les ruines s'effritaient, se dégradaient de plus en plus et s'affaissaient sur d'autres ruines, elle se faisait belle de ses antiquités comme la jeune épouse se pare des bijoux qu'elle a hérités de ses aïeux, et se croyait toujours la ville

(1) Manutius Marius disait dans sa réponse à une lettre de Cicéron (l. VII, l. 1): Duae sunt caussae, quibus neque Graecos neque Oscos ludos Marius desiderare debuerit : prior in ipsis ludis, quod indigni sint, qui a viro gravi doctrinaque expolito spectentur.

(2) Οὐκοῦν... μῖμοι τινές εἰσιν, ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις, τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν. Ἁρμόζειν δ' οὐδέτερον οἶμαι συμποσίῳ γένος· Plutarque, *Convivalium quaestionum* l. VII, quest. VIII, par. 4; *Opera*, p. 868. C'est en songeant aux *scenarj* de ces mimes que Quintilien disait, l. V, ch. x, par. 9 : Fabulae ad actum scenarum compositae *argumenta* dicuntur.

éternelle. La souveraine maîtresse des esprits et la science des sciences, la théologie, fouillait curieusement dans les ruines des lettres anciennes et se plaisait à en retirer quelques charbons encore incandescents, non par haine de la lumière, pour les éteindre plus sûrement, ainsi qu'on l'a supposé par une inintelligence malveillante de l'histoire, mais avec l'ardeur empressée d'un alchimiste qui se penche sur son fourneau dans l'espoir d'y trouver la pierre philosophale. Les Italiens avaient d'ailleurs l'orgueil du passé : l'Antiquité n'était pas seulement pour eux une tradition de famille, c'était un titre de noblesse et une relique à laquelle ils voulaient croire. Ils se redisaient qu'elle avait fait du monde entier une métairie où gouvernaient et moissonnaient leurs ancêtres, et veillaient sur ses moindres restes avec l'aveugle respect et la ténacité que le peuple met dans ses superstitions. Les vieux monuments étaient entretenus, au moins à l'état de ruines, et quelquefois sanctifiés par de pieuses légendes. Tout païens qu'ils fussent, les anciens usages étaient rattachés à des pratiques dévotes et conservés comme une bénédiction. Les divertissements populaires s'étaient protégés eux-mêmes, et se perpétuaient par le seul entraînement du plaisir. L'imagination attribue à leur mérite la fraîcheur et la vivacité des impressions qu'on devait à la jeunesse : ils ont pour eux le charme tout-puissant des souvenirs, et ceux que voudraient leur substituer de malencontreux novateurs, paraissent fades et décolorés à des esprits blasés, qui parfois même ne sont plus amusables. La popularité dont les comédies ont joui à Rome et dans toute l'Italie serait à elle seule une preuve suffisante de leur antiquité et de leur persistance : le public, certain de son plaisir, voulait qu'on lui en offrît en spectacle, et à la première occasion en redemandait encore. Au besoin le témoignage matériel d'une Inscription en déposerait : il fallait prendre à la lettre le cri de la populace affamée d'oisiveté et

de distractions (1), et compléter ses largesses de blé et de vin par des jeux dramatiques (2). Le musée d'archéologie, caché si longtemps sous les cendres de Pompeï, nous a même appris que ces représentations étaient plus variées et beaucoup plus nombreuses que ne le disent les grammairiens (3). Quelquefois, comme dans les anciennes Atellanes, tous les acteurs n'avaient pas de masques (4), ou, par une raison dont la nature nous échappe, ils portaient des vestes à manches et de grands pantalons que l'on croyait naguère entièrement inconnus aux peuples italiques (5). Un témoignage, plus curieux et plus important encore, prouve qu'un peu plus tard, il y avait dans les réjouissances les plus rustiques des représentations où, ainsi que dans les vieilles farces romaines, se mêlaient de joyeuses chansons (6). Les bouffons jouaient leur rôle dans les fêtes que les Empereurs donnaient au peuple (7), et quand Marc-Aurèle voulut débarrasser Rome des mimes (8) que sa philosophie stoïcienne regardait comme funestes à la moralité publique, ce ne fut pas assez que trois vaisseaux pour les emporter tous (9). Par imitation et par ennui, Padoue (10), Mi-

(1) Panem et circenses!

(2) Orelli, n° 2546. Cette Inscription, datée de l'an 25 de l'ère chrétienne, a été trouvée à Rome.

(3) On a même trouvé sur les murailles, gravés à la pointe, les noms de pièces et de poëtes inconnus; Garrucci, *Inscriptions gravées au trait sur les murs de Pompéi*, p. 40.

(4) *Real Museo Borbonico*, t. IV, pl. XVIII et p. 3. Cléon, le meilleur mime italien, dont le nom nous ait été conservé, était αὐτοπρόσωπος ὑποκριτής; Athénée, l. x, p. 452 F.

(5) Schlegel, *Cours de Littérature dramatique*, t. II, p. 9. Dans la maison récemment découverte de C. Cor. Rufus, il y a aussi dans une fresque deux figures dont le costume se rapproche des Masques italiens: One wearing long pantaloons, with a tunic like a jacket, reaching down to the waist, and the other slashed breeches down to the knee; shoes or short boots and the stockings or legs bound round with cords; *Athenæum*, 1862, n° 1821, p. 374.

(6) Hujusmodi carmina agebantur apud Graecos, ut in Italia compitalitiis ludicris, admixto pronunciationis modulo, quo, dum actus commutantur, populus detinebatur; Donatus, *Fragmentum de Comoedia*, p. XLV.

(7) Nanos et nanas, et moriones, et vocales exoletos, et omnia acroamata, et pantomimos populo donavit; Aelius Lampridius, *Alexander Severus;* dans l'*Historiae Augustae Scriptores*, p. 125, éd. de Casaubon.

(8) Ars, quam isti factitabant, haec erat, quod mimi facetias et scommata ad mensas dicebant; alii choreas nuptiales cantu celebrabant; alii fabellas ad portas cantabant aut narrabant; alii comoedias in foro agebant; *Epistola ad Lambertum, Hellesponti praepositum.*

(9) Tres ad te naves, scurris, comoedis et morionibus repletas mitto: nec tamen eos omnes mitto. Si enim cunctos, qui Romae sunt, fatuos mitterem, totam hanc regionem exteris frequentari necesse foret; *l. l.*

(10) Thrasea Patavi... habitu tragico ce-

senum (1), Atina (2), Abella (3), Marino (4), les moindres villes voulaient avoir leurs tréteaux (5). Les comédiens de profession ne suffisaient pas aux empressements du public : il se formait dans les légions des troupes d'amateurs (6), et l'on peut lire encore sur une pierre commémorative une preuve du goût du peuple pour les plaisirs du théâtre (7). Malgré sa froideur, beaucoup trop littéraire pour des spectateurs peu érudits, Térence était encore au courant du répertoire dans la seconde moitié du quatrième siècle, et de vraies actrices ajoutaient par leur charme personnel aux séductions et à la popularité des représentations (8). Dans cette confusion des choses et cette atonie des intelligences, où l'histoire elle-même a pour ainsi dire disparu, les traces de la comédie devaient s'effacer et se perdre (9), mais elles se retrouvent dès que l'esprit humain se remet à l'œuvre et que ses mémoriaux recommencent. Il est dif-

cinerat; Tacite, *Annalium* l. xvi, ch. 26.

(1) Gori, *Inscriptionum Etruscarum* t. I, p. 129.

(2) Cicéron, *Pro Plancio*, ch. xii.

(3) Mommsen, *Inscriptiones Romanae*, n° 1955.

(4) Bovillae; Orelli, n° 2625.

(5) Cordus dicit in omnibus civitatibus Campaniae, Hetruriae, Umbriae, Flaminiae, Piceni, de proprio illum per quatriduum ludos scenicos et juvenalia edidisse; J. Capitolinus, *Gordiani tres*; dans les *Historiae Augustae Scriptores*, p. 152.

At ego aio haec fieri in Graecia et Carthagini
Et heic, in nostra terra, in Apulia;

Casina, prol., v. 71.

Cum Mimos componeret (Publilius Syrus) ingentique adsensu in Italiae oppidis agere coepisset; Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. vii, par. 9. Théodoric disait que l'Italie ne connaissait rien des Grecs, ὅτι μὴ τραγῳδοὺς καὶ μίμους καὶ ναύτας λωποδύτας· Procope, *De Bello Gothico*, l. I, ch. xviii, p. 93, éd. de Bonn.

(6) Dans Muratori, *Inscriptiones*, p. 876.

(7) L'Inscription donnée par Muratori, p. 877, mentionne un *Archimimus*, deux *Stupidus* et un *Scurra*. Le nom des consuls est malheureusement très-effacé; des restitutions, à la vérité un peu hasardées, ont fait croire qu'elle se rapportait à l'an 212 de notre ère.

(8) Et vide non minimas partes in hac comoedia Mysidi attribui, hoc est, personae foemineae : sive haec personatis viris agitur, ut apud Veteres, sive per mulierem, ut nunc videmus; Donatus, *ad Andriam*, act. IV, sc. iii, v. 1.

(9) On trouve seulement la mention de danses et de chansons qui avaient certainement un caractère mimique. Léon IV, élu en 847, disait dans une instruction adressée aux fidèles : Carmina diabolica, quae nocturnis horis super mortuos vulgus facere solet, et cachinnos quos exercet, sub contestatione Dei omnipotentis vitate; dans Labbe, *Sacro-Sancta Concilia*, t. VIII, col. 37. *La Ruggiera*, une danse dialoguée à quatre personnages, en l'honneur du fondateur de la dynastie normande, s'exécute encore près de Messine (*Revue des Deux-Mondes*, ii° période, t. XXXVIII, p. 332), et une espèce de danseur appelé *Giangurolo*, populaire au milieu du siècle dernier à Catane, a de grands rapports avec un mime antique, publié par Ficoroni, d'après une pierre gravée; *Le Maschere sceniche*, pl. viii.

ficile de ne pas reconnaître au moins les rudiments de Mimes dans ces représentations mimées que des histrions donnaient au douzième siècle sur les places publiques (1), et Buoncompani, qui écrivait dans la première moitié du siècle suivant, n'imaginait rien de mieux pour flétrir un scandaleux personnage que de le comparer à un de ces vils bouffons qui parcouraient toute l'Italie en faisant leur métier de farceur (2). Quelques années après, les comédiens s'étaient assez multipliés pour que saint Thomas d'Aquin se soit cru obligé de discuter dans sa *Somme* la moralité de leur profession, et à moins de circonstances aggravantes, il la déclarait parfaitement licite (3). Moins de cent ans après, Villani cite comme un ancien usage la représentation de jeux dans les fêtes publiques (4), et l'on sait positivement qu'au quatorzième siècle il y avait, même en Savoie, des troupes fort exercées qui jouaient à l'improviste des pièces sur toutes sortes de sujets (5). Avant que l'exhumation complète de la Comédie latine, pénible-

(1) Cantabant histriones de Rolando et Oliviero; finito cantu, bufoni et mimi in cytharis pulsabant et decenti corporis motu se circumvolvebant; dans Muratori, *Antiquitates Italicae*, t. II, col. 844. Les théâtres dont Albertino Mussato parlait à l'année 1300, étaient donc de véritables théâtres : Et solere etiam inquitis amplissima regum ducumque gesta... in theatris et pulpitis cantilenarum modulatione proferri; *De Gestis Italicorum*, l. IX, prol.; dans Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, t. X, col. 687. On sait même qu'Ugolino, de Parme, était, à la vérité cent ans plus tard, auteur et acteur de comédies; Maffei (d'après Angelo Decembrio, l. V), *Teatro Italiano*, t. I, p. IV.

(2) Velut scurra totam Italiam regiravit cum cantatoribus; dans Muratori, *Antiquitatum Italicarum* t. II, diss. XXIX, col. 847. L'Arétin disait dans le prologue de *L'Ipocrito*: Vorrei, che chi dona ai buffoni ciò che si devrebbe ai vertuosi, mendicasse fino a le forche, che lo impicchino.

(3) Officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccati, dum moderate ludo utantur, id est non utendo aliquibus illicitis verbis vel factis ad ludum, et non adhibendo ludum negotiis et temporibus indebitis : unde qui eis subserviunt non peccant, sed juste faciunt mercedem ministerii eorum eis tribuendo; Question CLXVIII, art. 3.

(4) Come al buono tempo passato..., s'usavano le compagnie e le brigate di sollazzi per la cittade, per fare allegrezza e festa, si rinnovarono, e fecionsene in più parti della città, a gara l'una contrada dell' altra... Infra l' altre, come per antico, aveano per costume quegli di San Friano, di fare più nuovi e diversi giuochi; Villani, *Storie (Fiorentine)*, l. VIII, ch. 70 (à l'année 1304); t. II, p. 88, éd. de 1847.

(5) I mimi... improvvisano ogni specie di commedia, o più veramente di leggende, o racconti dialogati, rappresentando il paradiso, l'inferno, i costomi delle compagnie inglesi e bretone ed altre simili cose; Cibrario, *Della Economia politica del medio evo*, t. I, p. 401.

ment opérée par quelques érudits, eût pu réveiller le génie comique et rallumer son flambeau, les artisans donnaient des représentations, mal agencées sans doute et bien grossières (1), mais ardemment suivies par le peuple (2), où, contrairement à la modestie et à la pudeur chrétiennes, les femmes elles-mêmes prenaient quelquefois une part active(3). Une preuve matérielle que les souvenirs et les traditions du Théâtre antique n'ont jamais entièrement péri, est même restée dans ces spectacles du plus bas étage, dont sans autre raison que la stérilité de leur esprit, les montreurs s'approprient tous les usages, et les reproduisent servilement de siècle en siècle comme une partie de leur tâche.

Pour distinguer les différents interlocuteurs on avait imaginé dans l'Antiquité trois modes de déclamation, et chaque personnage avait le sien : on lui donnait, selon sa partie vocale, une entrée à part, une place fixe sur la scène, quelquefois même un costume spécial, et il y avait aussi en Italie, au théâtre des marionnettes, trois sortes de voix que distinguait la couleur des vêtements (4). La haute boîte carrée, ouverte d'un côté par le haut, où les Buratini jouent leurs petites comédies, le *Castelletto*, était elle-même une tradition du théâtre classique : c'est incontestablement cette partie du proscénium, appelée la

(1) Rogasti... simul ut obiter notarem quosdam nostrae aetatis, non quidem Plautos, sed tantum pistores, qui comoedias absque versibus, nullo nec artificio, nec elegantia docent, et ut actae primum sunt, tenebris ipsimet (in quo nimis eos laudo) perpetuis damnant ; Politianus, *Epistolarum* l. VII, let. xv, p. 259, éd. d'Amsterdam, 1642.

(2) Primo quoniam jucundissima illa studia theatralium recitationum, veterumque praesertim comoediarum, quae per ingenuos et patricios adolescentes nuper agebantur, apud Romanam juventutem penitus fuerint intermissa, irrumpentibus in scenam vernaculis histrionibus in gratiam, ut putamus, foeminarum ac indoctae multitudinis, quae quum Latina obesis auribus non attingat, Hetrusca demum scurrarum et Samniorum (*l.* sannionum) scommata Terentianis et Plautinis salibus anteponunt ; Paul Jove, *Dialogus de viris litteris illustribus ;* dans Tiraboschi, *Storia della letteratura Italiana*, t. VII, p. 1698, éd. de Florence, 1812.

(3) Quod ipsum (utriusque sexus vestium permutationes) in hac urbe saepius vidisti, quom mimariae, ut aiunt, saltationes hybernis noctibus debacchantur ; Faustus, *De Comoedia Libellus ;* dans le Térence de Bâle (Adamus Petri), 1521, cah. x, fol. 5, v°.

(4) Questa (la commedia scritta) è però fregiata in più luoghi con segni di varii colori, per avvisar la mutazione della voce, volendo che il color rosso, a cagione d'esempio, significhi la femminil voce, il turchino la virile, e il verde le voci buffe ; Quadrio, *Della Storia e della Ragione d'ogni poesia*, t. III, P. II, p. 249.

Tour (1), dont quelques tessères nous ont conservé la figure (2). Il n'est pas jusqu'aux jeux fescennins qui ne se retrouvassent naguère encore dans les environs de Turin. Rien n'y avait été changé, pas même leur crudité primitive. Des paysans en habits de fête parcouraient les campagnes, comme il y a deux mille ans, sur une charrette attelée des plus beaux bœufs du pays, et provoquaient, par leurs gestes désordonnés et leurs âpres plaisanteries, la joie des spectateurs accourus sur leur passage (3).

Bien des souvenirs des anciens bouffons italiotes doivent donc, par la seule force des choses, être restés dans les Masques encore populaires de nos jours. Quelques érudits se sont même plu à y retrouver les anciens types avec tous leurs caractères essentiels, un peu corrigés, peut-être même un peu embellis, mais au total impossibles à méconnaître. Leurs raisons souvent contraires et concluant, chacune à sa manière (4), n'en étaient pas moins toujours établies sur des textes positifs, et très-convaincantes pour les savants à la suite qui voulaient résolûment être convaincus : l'amour de l'Antiquité a ses aveuglements et ses illusions comme un autre. A la vérité, chaque peuple a des ridicules bien à lui, qui, ainsi que ses vertus et ses

(1) Πύργος· Pollux, l. IV, par. 127 et 129.

(2) On en connaît jusqu'à cinq : une publiée dans *Le Pitture di Ercolano*, t. IV, p. III et X; une seconde, aussi au Musée de Naples (dans Wieseler, *Theatergebäude*, pl. IV, fig. 15); deux autres se rapportant à la même représentation, publiées, l'une dans le *Monumenti del Instituto archeologico*, t. IV, pl. LII, fig. 1, et l'autre dans le *Pompei* d'Overbeck, t. I, p. 161, et une qui se trouve maintenant au Musée Napoléon III, décrite dans le *Catalogue du Musée Campana*, class. XII, P. 2, arm. IV, n° 8. Une sixième est conservée au British Museum (décrite par Wieseler, *De Tesseris theatralibus*, P. I, p. 13); mais si ce n'est pas celle qu'Overbeck a publiée, c'en est une contrefaçon.

(3) Nelle vicinanze di Torino praticasi dopo la messa domenicale di *far correre il carro*. Con tele e nastri di varii colori si adorna una rusticale vettura a due ruote, aggiogandovi i più grossi bòvi e i muli più belli del paese. I più svelti contadini salgono sul cocchio, ove con salti e gesticolazioni di rozza e spesso sconcia maniera, vanno ripetendo goffi e insulsi bisticci, dei quali si compiace l'ignorante turba degli spettatori; Boccardo, *Memoria sull' influenza dei spettacoli*, p. 168.

(4) Ainsi, pour n'en citer qu'un exemple : Macci cum *Arlechino* ut Bucconis cum *Brighella* similitudo sub oculos cadit, dit Munck, *De Fabulis Atellanis*, p. 38, et selon Micali, *Storia d'Italia avanti il dominio dei Romani*, P. I, ch. 28, le Maccus est devenu le *Pulcinella*, et le Bucco, le *Zanne*.

vices, tiennent à son tempérament et à sa race, et qu'il conserve comme une tache de naissance à travers toutes les modifications de son histoire. Ils sont d'ailleurs peu nombreux, et leur cause est invariablement la même : c'est la prédominance des appétits physiques et des sentiments égoïstes et bas sur les aspirations généreuses et les tendances élevées de l'âme. En vain d'autres se développent sous l'influence de passions nouvelles et de relations sociales plus complexes, ceux-là restent les plus populaires parce qu'ils sont plus universels et plus faciles à saisir, que chaque spectateur peut les rattacher malignement à quelqu'un de ses amis, et qu'au besoin il en sentirait la réalité dans sa conscience. Mais le comique le plus vif ne saurait se produire longtemps avec succès sous une seule et même forme : il y a toujours, même pour un homme d'esprit, de l'imprévu dans le rire, et le plus sot ne va pas au théâtre pour compléter ses souvenirs et s'égayer à la même heure exactement au même endroit que la veille. Le ridicule, dont les plus amusables se sont souvent amusés, finit par ne plus leur sembler assez neuf et manque son effet : il faut le rafraîchir, le raviver par des rapports plus apparents aux hommes et aux choses du moment, en un mot le tenir à jour. Dans ce comique vivant, qui marche avec le temps et prend tous les soirs une date nouvelle, l'acteur, l'oreille tendue et l'œil au guet, n'est pas un automate industrieusement machiné par un auteur, qui remue à la place marquée pour remuer, et donne dans le ton voulu la note de son manuscrit. Il restait lui même en devenant un autre, pensait pour son compte tout ce qu'il disait, sentait réellement tout ce qu'il était censé sentir (1), et quand il avait quelque valeur ajoutait son propre comique au comique de son rôle.

(1) L'hagiographie nous en a même conservé une preuve curieuse. Un jour que Carosi, un maître d'armes, né à Sienne en 1488 et surnommé Brandano, faisait le Bon larron dans le *Mystère de la Passion*, il entra assez consciencieusement dans son rôle pour être touché de la grâce, et mourut en odeur de sainteté.

Les caractères, les plus officiels, des comédies de place publique ne sauraient donc avoir aucune fixité : ils sont, pour ainsi dire à chaque représentation, remaniés, corrigés, et quelquefois assez modifiés pour devenir une conception vraiment nouvelle. Le talent aidant, il en résulte alors des personnages différents, ayant des instincts et des ridicules spéciaux, un nom qui leur appartient en propre, et dans ces théâtres naïfs, l'habit n'est pas seulement un signe extérieur qu'on reconnaît aussitôt sans explication aucune, c'est une expression réelle, une conséquence logique du caractère qui fait corps avec le personnage et le complète (1). Fussent-ils protégés d'une manière toute spéciale par leur succès, les bouffons populaires eux-mêmes ne s'immobilisent jamais dans un comique immuable. Ceux qui doivent leur popularité à des ridicules fortuits, habilement saisis au passage, ou au talent original de l'acteur qui les a créés, disparaissent bientôt et laissent à peine leur nom dans l'histoire du théâtre (2). Les autres, ceux qui, semblables aux plantes des champs, croissent on ne sait comment sans culture et s'épanouissent par la grâce de Dieu, sont aussi vivaces que le Peuple dont ils personnifient les ridicules, mais à la condition de se modifier insensiblement comme lui (3), de se trans-

(1) Naturellement le nom est aussi différent : ainsi Costantini avait fait du Zanne *Mezzetino* ; Zecca, *Bertolino* ; Cecchini, *Fritellini* ; Pietro di Re, *Mescolino*, et d'autres en ont tiré *Scapino*, *Gradelino*, *Truffaldino*, *Fenocchio*, *Fiqueto*, etc.

(2) C'est ce qui arriva dans le dernier quart du seizième siècle pour les caractères imaginés par les excellents acteurs de Flaminio Scala : *Zanobio*, vieux bourgeois de Plombino, *Franca-Trippa*, et la soubrette *Francischina*. On connaît aussi de nom *Cavicchio Paesano*, *Buratino* (*la Marionnette*), *Pedrolino*, qui dut avoir une sorte de célébrité, puisqu'il est resté dans les Masques du Carnaval, et Pino a cité dans son discours sur la Comédie en tête de *L'Erofilomachia* de Sforza d'Oddo, *Cantinello* et *Bottargho*.

(3) Ceux qui, comme le *Capitan* et le *Matto* (voy. Valentini, *Trattato su la Commedia dell' arte*, pl. VII), sont trop fortement caractérisés, disparaissent peu à peu du théâtre et obligent d'imaginer de nouveaux types. *Stentarello*, le comique florentin, niais avec de grandes prétentions au beau langage, et ridiculement suffisant malgré sa mine blafarde, son habit rapiécé de vieille toile d'emballage et d'incessantes mésaventures, date seulement du siècle dernier. Plus récent encore est le Romain *Cassandrino* : une fleur de vieillard, bien pimpant et sentant la rose, très-expérimenté en toutes choses, sachant surtout, à ce qu'il croit, les femmes sur le bout du doigt, quoiqu'il en aime toujours quelqu'une et en soit réduit à tapotter çà et là sur la joue des petites filles.

figurer ainsi que les images d'un miroir qui, toujours diverses et toujours fidèles, réflètent successivement avec la même vérité tous les changements de la vie. Il leur arrive, pour emprunter une comparaison au sujet, comme au couteau de Janot : on a renouvelé le manche et la lame, mais c'est toujours un manche en bois grossièrement arrondi et un morceau de fer qui coupe, il porte la marque de la même fabrique, pend toujours à la ceinture de son propriétaire et n'a pas cessé de s'appeler un eustache. Ainsi, par exemple, le parasite du seizième siècle était encore exténué et efflanqué, bien brossé et bien râpé, insinuant et complaisant, comme il l'avait été jadis à Athènes; mais son petit manteau était pudiquement boutonné par devant; il n'éclatait plus d'un gros rire aux moindres paroles de tout sot doublé d'un bon cuisinier, et ne s'évertuait plus à mettre les gens en belle humeur par d'impudentes plaisanteries; il parlait d'un air paterne en susurrant avec poids et mesure, regardait humblement le bout de ses souliers, et au lieu de son ancien nécessaire de toilette, tenait sous le bras un bréviaire (1).

Une statuette antique, qu'à sa tête rasée et à ses socques on reconnaît aussitôt pour celle d'un bouffon, a des yeux ronds, un grand nez rabattu, une grosse excroissance de chaque côté de la bouche, le dos voûté, l'estomac proéminent, pas le moindre manteau et une tunique lâche et courte comme une chemise (2). On a supposé qu'elle représentait le Maccus, et

On l'appelle *Monsieur;* mais tout le monde sait que c'est uniquement par respect de la police qu'il ne porte pas de bas violets. Naguère un autre personnage de théâtre, inventé de la veille, *Pangrazio il Bisceglièse*, (de Bisceglia, petite ville de la Pouille) ou *Cucuzziello* (le Cornichon), était si populaire à Naples, que le jour où il jouait on ajoutait au titre de la comédie, sur l'affiche : *con Pangrazio Bisceglièse*.

(1) C'est ainsi que le peignait l'Arétin : Quel che parla si adagio, e si pensato... Con un certo mantello stretto, spelato, e che si affibbia dinanzi. Un magro lungo, che affigge il viso in terra, e col brevial sotto al braccio; *Lo Ipocrito*, act. I, sc. 1.

(2) Ficoroni, *l. l.*, pl. IX, fig. 3 : voy. Quadrio, *Storia*, t. III, P. II, p. 220, et Caylus, *Antiquités*, t. III, p. 75. On aurait aussi, selon W. de Schlegel, retrouvé la figure parfaitement ressemblante du Polichinelle dans les fresques de Pompeï (*Cours*

ses ressemblances avec l'ancien Polichinelle sont incontestables (1). Il avait comme elle une sorte de masque, de gros yeux d'oiseau, un long nez recourbé en pointe, une énorme verrue au coin de la bouche, une bosse par devant et par derrière, et portait pour tout vêtement une souquenille serrée par une corde à la ceinture (2). La différence du nom est à peine une difficulté. Le peuple remplace volontiers par un sobriquet significatif les noms qui ne lui disent plus rien à l'esprit: frappé d'un nez fait comme un bec de volaille, il aura comiquement appelé le Maccus *Gros-Poulet* (3), et Polichinelle, entrant de bonne grâce dans la plaisanterie, s'est donné la voix piaulante qui amuse tant les enfants. Maccus était sans doute à l'origine le campagnard tel qu'il est produit par le sol, avec sa rude écorce et tous ses nœuds. Aussi ignorant des idées et des choses de la civilisation que les bêtes des bois, il était déjà corrompu par ses intérêts, devenait au besoin futé, retors et menteur, mais restait toujours grossier et brutal, toujours prêt à mordre comme un mâtin le bâton qui le tenait en respect et la morale qui le gênait. Quoique un peu adoucis par les susceptibilités des temps modernes, ces traits capitaux se retrouvent dans le caractère de Polichinelle. C'est un paysan, né aussi près d'Atella, qui n'entend rien aux détours et aux délicatesses de la civilisation, obéit à ses passions par le chemin le plus court, et

de Littérature dramatique, t. II, p. 9); mais nous craignons que l'imagination n'ait aidé à la ressemblance.

(1) Il paraît même qu'au moment de la Renaissance, le personnage du Maccus subsistait encore avec son ancien nom : I Rozzi, che si graziosamente rappresentavano il costume di Ficca, di Maco, e di Beca, non vogliono oggi salire in palco, se non premendo con dorati borzacchini il trono di Rodogune, o di Nicomede; Gigli, *Vocabolario Cateriano*, s. v. DISCHIARARE. Probablement même il avait conservé beaucoup de son caractère primitif; car l'Arétin fait dire à un sot personnage appelé *Maco*, que c'est une injure de l'appeler *faceto*, perchè non fu mai faceto nè io, nè alcuno de la casa mia; *La Cortigiana*, act. I.

(2) Valentini, *Trattato su la Commedia dell' arte*, pl. XV; Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, t. I, p. 129 et 137; Riccoboni, *Histoire du Théâtre italien*, t. II, pl. XVI.

(3) *Pullicenus;* Lampridius, *Alexander Severus*, par. XLI; *Historiae augustae*, p. 128 E, édit. de Casanbon. Le nez aquilin était déjà chez les Grecs un signe de gourmandise et de convoitise : voy. Pollux, l. IV, par. 148, et Panofka, *Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland*, t. VII, p. 92.

affiche naïvement ses vices : sa gourmandise est de la voracité (1); sa rudesse, du cynisme; son amour, de la débauche, et sa violence froide et méchante ne s'arrête pas même au meurtre. On reconnaît dans ses sabots une tradition un peu modifiée de ses galoches primitives; par leur couleur noirâtre ses anciens habits annonçaient la bassesse de sa condition (2), et il portait par-dessus un cœur bien voyant pour prouver qu'il n'en est pas aussi dénué qu'on le dit : seulement il ne faut pas le chercher dans sa poitrine (3). Mais si obstiné qu'il soit dans ses instincts, l'homme brute est atteint lui-même par la civilisation : insensiblement les contrastes s'amoindrissent, les ridicules s'émoussent et, au lieu d'exciter le rire, ce qu'il aurait conservé de plus grossier n'inspirerait à un public plus délicat que de la répugnance et du mépris. Malgré la popularité dont il jouissait depuis longtemps, il fallut donc modifier même le caractère de l'homme inculte : on le décrassa, on l'apprivoisa, on mit de l'intelligence et du courage au service de ses mauvais penchants, et le comique se trouva, pour ainsi dire, retourné. Ce fut le rustre, l'homme sans éducation et sans conscience, qui prit le beau rôle et se fit

(1) Parini disait dans *La Notte :*

Quale
Finge colui che con la gobba enorme
e il naso enorme et la forchetta enorme
Le cadenti lasagne avido ingoia.

On s'est même cru autorisé à dériver bizarrement son nom de *Pultis* ou *Polenta;* Lapaume, *Journal de l'Instruction publique*, 1860, p. 451.

(2) Sanxit ne quis pullatorum media cavea sederet; Suétone, *Octavius*, par. XLIV. *Pullatus* avait même pris le sens de Misérable, Déguenillé : Illos quoque sordidos pullatosque reveremur; Pline, *Epistolarum* l. VII, let. 17. Peut-être un de ces calembourgs *par à peu près*, si goûtés des gens qui ont à peu près de l'esprit, n'était-il pas resté étranger à la couleur de ses habits. Son masque noir, sa laideur grotesque et son absence de cœur (la Vie en latin) nous la ferait cependant rattacher de préférence à des souvenirs de Larve. Un autre revenant italien, *la Befana*, est habillé de noir, et la *Buzebercht*, qui se promenait dans les environs d'Augsbourg, le 7 décembre, avait aussi le visage et des vêtements noirs.

(3) Ce fut d'après les écrivains italiens du dernier siècle, Silvio Fiorillo, qui le remit au théâtre, et Andrea Calcese, surnommé Ciucchio, un tailleur mort de la peste en 1636 (1656, selon Signorelli, *Storia*, t. V, p. 260), qui lui donna sa forme actuelle. L'abbé Galiani en attribue l'invention à un paysan facétieux qui lui avait donné son nom, Puccio d'Aniello (*Vocabolario napolitano*, t. II, p. 40); Pacichelli (*De Larvis*, ch. V. p. 70), à un avocat, et M. Cantu, à un marchand de soie, nommé Cerloni; *Storia universale*, époq. XVII, ch. 31. Évidemment il s'agit de modifications, approuvées par le public, d'un type beaucoup plus ancien. Les cheveux blancs d'un personnage qui a toute la force et toutes les passions de la jeunesse, ne peuvent être qu'un symbole de son antiquité.

applaudir. Il n'avait pour lui que son esprit naturel, son impudence et sa brutalité, mais c'était beaucoup plus qu'il ne lui en fallait pour jouer les citadins, leur souffler leurs femmes et les rouer de coups. Tel est notre besoin de croire que nous croyons encore un peu ce qui nous semble incroyable. Polichinelle est observateur et rougirait d'être modeste : il confie ses mérites à tout le monde; sa force est invincible et son charme, irrésistible. Il a toujours le petit mot pour rire; ce qui ne l'empêche nullement de bousculer les gens qui lui déplaisent : quand on le contrarie par trop, il devient même féroce; mais il tient à sa bonne humeur, même lorsqu'il rage, et goguenarde agréablement avec ses victimes. Il veut toujours commencer l'amour par la fin : la patience n'est pas son défaut, et peut-être croit-il sérieusement que pour être agréable aux dames il faut oser leur manquer de respect : quoi qu'il en soit, en toute occasion il les traite à la hussarde, comme dans une ville prise d'assaut. Il n'a pas lu dans le journal que l'État est un vaisseau et ne songe pas à travailler à la manœuvre; c'est un sujet très-commode, qui avait des droits tout particuliers à la bienveillance du gouvernement : il voudrait seulement du macaroni à discrétion, un beau soleil, bien luisant, et la première venue. Malheureusement l'homme n'est pas parfait, même lorsqu'il est napolitain; Polichinelle est tapageur et taquin, il a des goûts prononcés pour le bien d'autrui, se querelle volontiers et aime à taper dur (1). A son avis, l'ordre public empiète à tout instant sur sa liberté individuelle, et pour la défendre il est quelquefois obligé d'assommer le Commissaire. Ce n'est pas non plus un métaphysicien à qui l'on fasse accroire que les

(1) On trouve quelquefois dans les farces populaires un autre type qui a sans doute conservé plus fidèlement le caractère primitif : celui-là est lâche, flatteur, pleurard et stupide; voy. Riccoboni, *l. l.*, p. 319. Mais ce n'est pas là le Polichinelle populaire que pour plaire au public napolitain on introduit à tort et à travers dans toutes les pièces, comme le Gracioso du Théâtre espagnol. Nous n'en citerons qu'un exemple : *Arrigo ottavo ossia la Caduta di Tommaso Moro, con Pulcinella creduto Dama inglese.*

mots soient des idées et les chimères des réalités; il veut palper les choses et voir les faits qui sont arrivés. Il est né trop païen pour être bon chrétien : par instinct et méfiance de paysan il ne croit même au fond qu'à son bâton, et rosse le bon Dieu sur les épaules du diable. Malgré tout son dédain du qu'en dira-t-on, il aime la popularité et a voulu faire quelque chose pour le public : il s'est mis en frais de toilette et a renouvelé souvent sa garde-robe (1). Il s'est donné un chapeau relevé à la Henri IV (2), de grandes boucles d'oreille à la napolitaine, une fraise à l'espagnole, des habits à la mode du moyen âge mi-partis de couleurs éclatantes, que rendent encore plus vives des bas blancs bien tirés qui lui font une belle jambe, s'est galonné d'or sur toutes les coutures, et quand il marche il fait sonner des grelots comme un bidet de poste.

Les traditions populaires avaient gardé le souvenir de ce charlatan ignare et grossier, qui, comme tous les menteurs d'habitude, s'engluait lui-même dans ses mensonges et amusait les plus ignorants de ses ridicules prétentions au savoir (3). Il se trouva tout exprès un méchant frater, saignant sa pratique

(1) Dans ses *Masques et Bouffons*, M. Maurice Sand en a publié quatre variantes, malheureusement comme presque toujours, sans indiquer ses sources, et Valentini, *l. l.*, en a donné une cinquième. Mais nous croirions volontiers qu'à l'origine il était habillé de blanc comme le *Maccus*, A tal uopo la fanno comparir in iscena vestito solo colla camicia e calzone a braca, di tela bianca, con una berretta anche bianca in testa, e con una maschera nera, che ha il naso lungo e la fisonomia assai caricata, disait l'abbé Galiani du Polichinelle napolitain (*l. l.* p. 38), vers 1760, et, en 1832, il avait encore à peu près le même costume : Une jaquette très-ample à boyaux, un pantalon blanc comme la jaquette, des souliers à pompon blanc, un bonnet blanc, tout cela enfariné comme la statue du Commandeur à la lune. Le nez seul est noir; Roger de Beauvoir, *Revue de Paris*, p. 270.

(2) Le chapeau pointu de l'ancien Polichinelle était la coiffure ordinaire du pays; *Le président de Brosses en Italie*, t. I, p. 393.

(3) C'était là sans doute le rôle que Pomponius lui avait donné dans l'Atellane qu'il avait intitulée *Philosophia*, et nous lisons dans Sénèque, *Epistola* LXXXIX : Quod et Togatae tibi antiquae probabunt et inscriptus Dossenni monumento titulus, Hospes resiste et sophiam Dossenni lege. Le masque noir du Docteur nous semble une preuve évidente de son antiquité et de la popularité dont ce caractère jouissait dans la rue avant d'être mis sur la scène, vers 1560. Il n'est point de sentiment plus général que l'impatience des supériorités, même quand on est forcé de les reconnaître, et, lorsqu'elles n'ont aucun fondement réel, celles de l'intelligence blessent encore plus que les autres. Je me suis souvent despité en mon enfance, disait Montaigne, de voir ez comedies italiennes tousjours un Pedante pour badin, et le surnom de Magister n'avoir gueres plus honorable signi-

et écorchant sa clientèle, vantard et impudent comme le Dossennus, comme lui infatué d'une science qu'il s'était arrogée pour les besoins de sa boutique (1), et l'ancien bouffon osque fut ravivé et remis sur le théâtre (2). Ce n'était d'abord sans doute qu'une simple contrefaçon, toussant, marchant et crachant avec toute la fidélité possible; mais on le perfectionna (3); on le transporta à Bologne, la patrie des docteurs en droit (4), et ce ne fut plus une marionnette satirique de grandeur naturelle; il eut sa vie à lui, son originalité propre, et devint ce que les Italiens s'entendaient si bien à concevoir et à mettre sur ses jambes, un Caractère (5). Aussi bête que pédant et encore plus avare qu'amoureux, il se respectait lui-même dans son bonnet carré et marchait gravement en faisant tourner ses pouces, bégayait, nasillait comme un capucin enrhumé, et sa joue empourprée de vin prouvait surabondamment qu'il n'avait pas pâli sur les livres (6). Le soldat, lâche et sans vergogne devant le danger, et se targuant, quand il est passé, de son courage et de ses services, devait sembler énormément ridicule à des gens habitués dès l'enfance à la pratique de toutes les vertus guerrières et au dévouement à la République sans phrase, et les populations italiotes s'en amusaient à

fication parmy nous; *Essais*, l. I, ch. 24, commencement.

(1) Il s'appelait Graziano delle Cetiche et travaillait à Ferrare.

(2) Par le comédien-poëte Lucio, selon Panigarola; *Comentarj sopra Demetrio*, par. 69.

(3) Surtout un Ludovico, qui jouait à Bologne; *Quadrio*, t. III, P. II, p. 219.

(4) La ville était fière de ses docteurs et faisait graver sur sa monnaie *Bolonia docet*.

(5) Naturellement chaque acteur lui donnait un cachet particulier : le Docteur de Chiesa s'appelait *Graziano de' Violoni;* celui de Bagliano, *Graziano Forbizone di Francolino* (la patrie du barbier); Milanta avait pris le nom de *Dottor Lanternone*, et d'autres, celui de *Balanzoni* et de *Baloardo;* mais *Graziano* était sans doute le plus populaire. L'Arétin disait même dans le prologue de *L'Ipocrito:* Vorrei, che quei Graziani, che senza intendersi di nulla, dan di becco a ogni cosa.

(6) On a souvent dit que c'était une tache de naissance, et il se pourrait effectivement que cette difformité eût d'abord été une personnalité; mais le masque était rouge comme celui de Coviello, et ces allusions satyriques disparaissent bientôt quand il ne s'y rattache aucune idée. Probablement on a fait du Docteur un ivrogne par un contraste de plus à sa prétendue science. Un autre bouffon de théâtre, que Goldoni a fait figurer dans ses *Baruffe chiozzotte*, Zacometo (le Petit Jacques, en patois vénitien), avait cependant une véritable tache de vin sur la joue.

l'instar des Grecs et des Romains. Au moyen âge, les soldats n'étaient plus d'héroïques citoyens dont les ridicules eux-mêmes avaient droit au respect. Ils ne se connaissaient pas d'autre patrie que leur caserne, ne pratiquaient pas d'autre dévouement que l'obéissance passive à un maître, et vendaient argent comptant leur peau, ou, selon l'occasion, la peau des autres. Avec l'esprit des condottieri ils en avaient tous les vices, la grossièreté, la brutalité et la violence : on s'en servait sans doute à huis-clos comme de croquemitaines pour assagir les enfants; mais leur épée était beaucoup trop sérieuse pour qu'on osât provoquer leur colère et en faire un sujet de rire. La moquerie reprit ses droits quand de vrais soldats espagnols se furent substitués à ces spadassins réguliers. Ils étaient plus graves de caractère, mieux disciplinés et moins démoralisés par une vie d'aventures, ne tiraient pas aussi facilement leur lame de son fourreau, et l'on pouvait se permettre sans trop de risques de les tourner en ridicule. Rendus encore plus orgueilleux par leurs succès, ils aimaient à se pavaner dans leur gloire; la haute opinion qu'ils se faisaient de leur mérite s'exprimait naïvement par de grosses forfanteries, et la solennité qu'ils affectaient en toutes choses paraissait bien comique à des Italiens toujours primesautiers et un peu gamins. Lors même qu'on ne se sentirait point solidaire de l'humiliation d'un gouvernement que l'on déteste, le sentiment de la défaite met quelque rancune au cœur des vaincus, et ils se plaisent à prendre leur revanche, même par des plaisanteries. L'homme de guerre espagnol, le Capitan, fut donc contrefait dans les mascarades populaires, et le succès que cette caricature obtint dans la rue la fit transporter sur une scène plus élevée (1). Il fallut seulement

(1) On en a attribué le mérite à Venturino, qui fait dire à un des personnages de sa *Farsa satirica morale* :

El Spampana mi chiamo, e un uomo sono,
Che faccio altrui paura sol col sguardo...
Uomo al mondo più bravo, e più gagliardo

ne pas éveiller les susceptibilités d'un vainqueur peu endurant, et l'on rattacha ce nouveau bouffon aux anciennes traditions en lui donnant un masque : peut-être même ne fit-on d'abord qu'habiller à l'espagnole un personnage d'origine grecque en possession depuis des siècles d'exciter la risée publique (1). Le ridicule de ce soldat vantard consistait beaucoup moins dans la nature des sentiments, que dans leur expression : c'était du comique grotesque, un peu monotone, qui réussissait surtout par le jeu des acteurs, et sans se préoccuper outre mesure des conceptions antérieures, chacun s'inspirait de sa verve et le recréait à sa manière (2). Ce caractère se produisit donc sous des formes trop diverses et trop variables (3) pour devenir un type et acquérir une popularité véritable : il ne resta bien vivant qu'à Naples, où la domination gourmée des Espagnols et leurs affectations de supériorité lui donnaient plus de piquant et d'à-propos. Le *Stupidus*, ce Comique si goûté sous les Empereurs qu'il y en avait quelquefois deux dans la même troupe (4), s'était sans doute conservé dans les traditions du peuple, mais son nom n'était pas une simple appellation de fantaisie, il avait un sens philologique, et quand la langue vint à changer on le traduisit par un mot nouveau qui continuait à exprimer vraiment son caractère (5). Le *Matto*, plus connu

Di me non si ritrova......
Mille in un giorno ne ho facto morire.

L'Arétin faisait déjà dire à un acteur dans le prologue de *Il Marescalco* : Un milite glorioso lascisi imitare a questo fusto. Io mi atraverserei la berretta a questa foggia, mi sospenderei la spada al fianco a la bestiale, e lasciando cader giuso le calzette, moverei il passo, come si muove al suono del tamburo.

(1) Scaramuccia (le Petit Batailleur) figurait déjà comme voleur dans une des plus vieilles pièces religieuses, la *Rapresentatione di sancto Antonio della Barba Romito*. Ce fut probablement Goldoni, de la troupe des Fedeli, qui le mit au théâtre, avec son nouveau caractère : Callot l'a représenté dans ses *Balli di Sfessania* avec un masque, et l'épée à la main. Ses habits noirs étaient une allusion à la gravité espagnole : on lui fit même plus tard porter une guitare.

(2) Tout le talent d'Andreini ne put faire prévaloir que pendant un temps son *Capitan Spavento de Valinferno*.

(3) Fabrizio di Fornaris créa le *Capitan Coccodrillo;* Fiorillo, le *Capitan Matomoros;* d'autres, les *Capitan Rinoceronte*, *Sangre y Fuego*, *Spezzamonti*, *Spezzafer*, etc.

(4) Voy. Gori, *Inscriptionum antiquarum quae in Etruriae urbibus exstant* P. I, p. 125.

(5) Il est devenu en français le *Fol*, le *Sot*, le *Badin*.

sous la forme diminutive de *Mattacino*, le Petit fou, portait même encore sur son visage un témoignage de sa provenance : son masque, si étranger aux usages modernes, prouvait par la plus significative des preuves que c'était un reste de l'ancien Théâtre (1).

Lors même que le Zanne ne viendrait pas directement du *Sannio* (2), et n'aurait pas d'autres rapports avec lui que de vouloir exciter le rire et de faire comme lui tout ce qui concerne son état de bouffon (3), il tiendrait à l'Antiquité par des souvenirs incontestables. D'abord, il figurait dans les parades de la rue, sans doute depuis un temps immémorial (4), et

(1) Si! e' non ci conoscerebbe il fistolo : i' sto per non mi conoscer da me medesimo : se noi avessimo le maschere, noi parremmo duo mattaccini.

— O mattaccini, o matti grandi, non importa ; a me basta non esser conosciuto ; Cecchi, *L'Assiuolo*, act. IV, sc. 2. Rien n'est certain dans ces sortes d'étymologies : voy. ci-dessus, p. 119, note 4.

(2) Des étymologies qui ne reposent que sur l'analogie des lettres, sont presque toujours trop incertaines pour avoir de valeur historique. Mais la forme actuelle existait déjà au douzième siècle, et ne peut par conséquent, ainsi qu'on l'a souvent prétendu, venir de la mauvaise prononciation de *Giovanni* dans le patois de Bergame : Οὐ τὸν εὐήθη ἁπλῶς δηλοῖ, ἀλλὰ τὸν μωρὸν, ὃν ἴσως ἡ κοινὴ γλῶσσα τζαννὸν καλεῖ · Eustathius ; dans du Cange, *Glossarium mediae et infimae graecitatis*, t. II, col. 1562.

(3) Davanzati disait pour expliquer le *Mattaccini o Zanni* dont il s'était servi dans sa traduction de Tacite : I quali come gli antichi Osci e Atellani, ancora oggi con goffessima lingua Bergamasca, o Norcina, fanno arte del far ridere. Varchi lui donnait le sens de Comédien : Se alle conghietture si può prestar fede, e anche parte alla sperienza, credo, che i nostri Zanni facciano più ridere, che i loro Mimi non facevano (*Ercolano*, p. 259), et Il Lasca disait dans une chanson faite pour une mascarade :

Facendo il Bergamasco, e 'l Veneziano,
N' andiamo in ogni parte
E 'l recitar commedie è la nostr' arte.
Noi, ch' oggi per Firenze attorno andiamo,
Como vedete, Messer Benedetti,
E Zanni tutti siamo
Recittatori eccellenti e perfetti ;

Tutti i Trionfi o Canti carnascialeschi, p. 499.

L'Arlequin se faisait même au besoin Danseur et Sauteur. Il figure avec ce caractère dans plusieurs compositions de Callot (Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, t. I, p. 74), et en décrivant dans sa *Schiomachie* des fêtes qui eurent lieu à Rome en 1669, Rabelais parlait de mimes bergamasques et autres matachins qui vinrent faire leurs gestes, ruses et soubresaultx. Riccoboni disait encore dans son *Histoire du Théâtre italien* (1731) : La première chose que le peuple demande généralement (en Italie), c'est de savoir si l'Arlequin est agile, s'il fait des culbutes, s'il saute et s'il danse ; t. II, p. 310. On l'avait même surnommé *Battochio*, et selon Valentini : Sveltissimo va dimenandosi saltellando sulle punte dei piedi ; *Trattato su la Commedia dell' arte*, p. 8. Ce changement a eu lieu aussi en Angleterre : Harlequin in these days is little more than a graceful dancer ; Halliday, *Comical Fellows*, p. 83.

(4) L'andare il giorno in piazza a' Burattini
Ed agli Zanni, furon le lor gite ;

Lippi, *Il Malmantile racquistato*, ch. II, st. 46.

Minucci dit dans une note sur ce passage : Per Zanne, che s' intende servo sciocco Lombardo, qui intende ogni sorta da bagattellieri, che fanno il buffone per le piazze. Pino disait dans un Discours sur la Comédie composé en 1572, et imprimé en tête de

lorsqu'il reparut sur la scène, ce fut dans le caractère du Comique par excellence des Latins : il avait seulement profité du bénéfice de la civilisation, et d'esclave était passé domestique. Il s'était même dédoublé, et présentait tour à tour les deux types reçus au théâtre. L'un, Brighella (1), réunit à tous les vices d'un esclave rancuneux, lâche, dépravé par le sentiment de l'injustice dont il souffre et d'ardentes convoitises, la dangereuse supériorité que donne un esprit diabolique, une fourberie sans scrupule et une conscience endurcie même contre les coups de bâton. Il porte le masque brun d'un homme venu du Midi, ainsi que ce fameux Syrus, le protagoniste ordinaire de la Comédie, et semble avoir hérité du petit manteau des farces latines (2), et des habits de couleurs éclatantes dont le peuple romain aimait à se bigarrer pendant ces fêtes, si joyeusement célébrées, où toutes les insolences et les obscénités étaient autorisées (3). L'autre, Arlequin (4), a la nature basse et honnête d'un vrai valet de son temps : il est paresseux comme un lézard, gourmand jusqu'au cynisme, menteur impudent, dès

L'Erofilomachia de Sforza d'Oddo : Come si sono gia veduti Zanni, Cantinelli, Bottarghi e Pantaloni per le scene e per le banche. Voy. Sansovino, *Descrizione di Vinezia*, p. 168, et la préface que Francesco Andreini a mise au *Théâtre* de Scala. Tartaglia (le Bègue) avait même commencé par attirer le public autour de la voiture d'un opérateur.

(1) En français, le Masque : Βρίκελα, προσωπεῖα βροτῷ ἴκελα· Eustathius, *ad Odysseae* l. I, v. 103, p. 1395, éd. de Rome.

(2) *Recinium*, omne vestimentum quadratum, unde reciniati mimi; Festus, *Pauli Diaconi Excerpta*, p. 136, éd. de Lindemann.

(3) Preller, *Römische Mythologie*, p. 381. Cet usage n'existait pas seulement pendant les Jeux floraux; Apollinaris Sidonius disait : Absunt ridiculi vestitu et vultibus histriones, pigmentis multicoloribus Philistionis supellectilem mentientes (l. II, let. 2; dans Sirmond, *Opera*, t. II, p. 880), et au commencement du douzième siècle, Théodore Prodromus donnait à son bouffon Satyrion un manteau de diverses couleurs; *Rodanthé et Dosiclès*, l. IV, p. 68, éd. de Merlin.

(4) Ce n'est pas, quoi qu'on en ait dit, un mot italien (il ne se trouve pas même dans la seconde édition du *Vocabolario della Crusca*; Venise, 1623), et l'étymologie en est fort incertaine. La plus vraisemblable nous semble encore celle que M. Génin avait empruntée à M. P. Paris, sans en rien dire à personne : *Hellequin*, le Petit Diable. On lit déjà dans le *Roman de Renart*, t. IV, p. 146 :

A sa siele et a ses lorains
ot cinc cent cloketes au mains,
Ki demenoient tel tintin
con li maisnie Hierlekin.

On appelait autrefois *Chappe d'Hellequin* la draperie cachant la Gueule de l'enfer lorsque la toile était levée, et sans aucune autre raison qu'une tradition plus ou moins inintelligente, celle qui cache le haut des décors s'appelle *Manteau d'Arlequin*. Voy. J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, p. 893.

qu'il y trouve quelque intérêt, balourd à chercher l'âne sur lequel il est monté (1), nigaud à porter au marché un échantillon de la maison qu'on l'a chargé de vendre, colère pour une mouche qui vole, et, malgré le respect qu'il ressent pour sa peau, s'en prenant au premier venu. Mais il y a en lui de l'enfant et du chat, et il est si agile et si gracieux dans tous ses mouvements (2), si sincèrement amoureux de sa Colombine, si foncièrement bête et si naïf dans ses mauvais sentiments que le grand Pénitencier lui-même ne pourrait lui en garder rancune. A l'instar des acteurs de Mimes (3), il était serré dans une courte jaquette (4), bizarrement composée de pièces et de morceaux (5); de simples chaussons lui faisaient ce *pied plat* qui caractérisait depuis des siècles la comédie populaire (6) : son

(1) Ghérardi, qui devait le savoir mieux que personne, disait encore dans la préface du *Divorce* que le caractère de l'Arlequin était la *Goffagina*, la Balourdise.

(2) Parini disait dans *La Notte :*

Quale il multicolor Zanni leggiadro,
Che col pugno posato al fesso legno,
Sopra la punta dell' un piè s' inoltra,
E la succinta natica rotando,
Altrui volge faceto il nero ceffo.

(3) Servi comici amictu exiguo conteguntur, paupertatis antiquae gratia, vel quo expeditiores agant, disait Donatus; dans le *Térence*, t. I, p. XLIX, éd. de Lemaire: voy. Ficoroni, pl. XXIX, et Perizonius, ad Aelianum, *Variarum historiarum* l. IX, ch. 34. C'est pour abonder dans cette idée et sans doute suivre la tradition, que l'Arlequin porte une ceinture en cuir sur sa veste.

(4) *Centunculum* avait sans doute ce sens, au moins à Naples, car on lit dans Morlini: Clericus... exutis pretiosis suis laciniis, centunculum indutus est, farinamque, ac si mulier esset, vannere (pétrir) coepit; Nouv. LXXIII, p. 134. Voy. la note suivante.

(5) Quid enim si choragium thymelicum possiderem, num ex eo argumentarere etiam, uti me consuere tragoedi syrmate, histrionis crocota, mimi centunculo; Apulée, *Apologia*. Centunculis disparibus et male consarcinatis semiamictus; Apulée, *Metamorphoseon* l. VII. L'habit de l'Arlequin ne se composait pas à l'origine de pièces taillées et disposées avec la régularité qu'il affecte maintenant: voy. la figure publiée par Riccoboni, *Histoire*, t. II, pl. I. Le nom de *Panniculus*, le compère du mime Latinus (Martial, l. II, ép. 72, et l. V, ép. 62), indiquait sans doute un habit du même genre. Cette bigarrure se retrouve dans le vêtement moucheté avec lequel Thalie est quelquefois représentée sur les tombeaux (voy. Wieseler, *Theatergebäude*, p. 42, pl. XII, et Grysar, *Der römische Mimus*, p. 36); mais nous lui attribuerions volontiers une origine beaucoup moins poétique. Sénèque disait, en parlant des acteurs de son temps, *Epistola* LXXX, par. 7 : Ille... diurnum accipit, in centunculo dormit; c'est-à-dire il reçoit une ration quotidienne de mauvais traitements, dort dans une couverture composée de pièces et de morceaux. Cela signifiait Dormir sur la dure, sans draps ni paillasse, et pour rendre la misère plus drôle, le mime affectait de n'avoir pas d'autre habit à se mettre sur le dos que sa mauvaise courtepointe (coute peinte). Telle est aussi sans doute, malgré l'italien *Pagliafico*, l'origine de notre Paillasse, dont l'habit également étriqué, en toile blanche à carreaux indifféremment rouges ou bleus, semble une toile de paillasse.

(6) Un pajo di picciole scarpette senza suola, disait Quadrio dans la description de son costume; *Storia*, t. III, P. II, p. 213. Voy. l'Excursus 8.

chapeau mou, en forme de bateau, se retrouve dans les figurines d'anciens histrions (1), et peut-être la queue de lièvre qu'il y attache comme une cocarde n'est-elle pas une mode locale (2), mais un signe parlant et obscène que le Sannio avait déjà porté (3). Sa tête est, ainsi que celle des bouffons classiques, entièrement rasée (4). Un demi-masque noir lui couvre le haut de la figure (5) : le bas disparaît aussi sous une mentonnière noire (6), le nez écrasé semble n'avoir pas de cartilages (7) et les yeux ronds ressemblent à des trous (8). Tout rappelle dans cet étrange visage les revenants qui avaient joué un si grand rôle dans les mascarades bachiques d'où le Théâtre latin était

(1) Voy. celles qui ont été publiées par Ficoroni, pl. XXIX et XXXVII.

(2) C'était, selon Goldoni (*Mémoires*, t. II, ch. 24, trad. ital.), l'usage des paysans bergamasques, et W. Müller disait encore cinquante ans après : Der Hasenschwanz, mit dem er geschmückt ist, dient noch heutiges Tages als Kopfputz der bergamaskischen Bauern; *Rom*, *Römer und Römerinnen*, t. II, p. 126. Les domestiques de Bergame étaient sans doute pour une cause quelconque en grande renommée, car Malanotte et Perdelgiorno, les deux valets de *L'Ipocrito* de l'Arétin, sont appelés *Bergamascammi*; act. v, sc. 23.

(3) C'est une conjecture qui ne s'appuie sur aucun texte formel, mais nous sommes persuadé que le Sannio avait d'abord, comme les premiers acteurs comiques grecs, porté le phallus, τὸ σαννίον, et qu'il le remplaça par une queue d'animal, lorsque les mœurs furent devenues plus délicates. Penem, ut habent in Mimo, disait le vieux scoliaste de Juvénal, *Sat.* VI, v. 66.

(4) Μῶρον ὁρᾷς φαλακρόν·
Anthologia, l. II, ch. 3.

Voy. Pomponius, *Praeco posterior*, fr. IV et V, éd. de Ribbeck; Artémidore, *Oneirocritica*, l. I, ch. XXII, p. 22, éd. de Nic. Rigault; Juvénal, *Sat.* V, v. 171; Ficoroni, pl. LXII et LXX, et Tischbein, *Le Pitture de vasi antichi*, t. III, pl. XIX.

(5) Ce demi-masque se retrouve dans une mosaïque de Portici; *Le Pitture antiche di Ercolano*, t. IV, pl. XXXV, p. 167. Quand les acteurs furent rapprochés des spectateurs et mirent leur vie dans les pièces, ils s'empressèrent de répudier les masques difformes, à bouche toujours ouverte, qui auraient entièrement caché les mouvements de leur physionomie.

(6) Le bouffon Satyrion se noircissait aussi la figure; *Rodanthé et Dosiclès*, l. IV, p. 68. On croyait vulgairement que les Larves (*Submanes*) étaient noirs, *aquili*; Martianus Capella, l. II, p. 218, éd. de Kopp. Après avoir dit dans l'*Hymne à Diane :*

Ὁ δὲ δώματος ἐν μυχάτοιο
ἔρχεται Ἑρμείης σποδιῇ κεχρημένος αἰθῇ,

Callimaque ajoute : αὐτίκα τὴν οὔρην μορμύσσεται, et Μωρότερος Μορύχου (Bacchus, de Μορύξαι) était un dicton populaire en Sicile, d'où sans doute il passa en Italie. Quand ces souvenirs mythiques s'effacèrent, les Italiotes continuèrent à l'exemple des Grecs à affecter le noir aux esclaves, des Barbares du Midi brûlés par le soleil; Welcker, *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie*, p. 201.

(7) Ce caractère se retrouve dans une foule de figurines et de masques antiques; il y en a jusqu'à sept dans la pl. LXX de Ficoroni : voy. aussi la pl. XXIX, fig. 2.

(8) Quadrio disait dans la description qu'il en a donnée : Una maschera negra, e smunta, che non ha punto d' occhj, ma solamente due fori assai piccioli per vedere; *Storia*, t. III, P. II, p. 213. Cette singularité si caractéristique se retrouve aussi dans plusieurs masques antiques : voy. Ficoroni, *Le Maschere antiche*, pl. LXII et LXX.

sorti, et, comme disait Scarron, sa batte est l'*Ombre* d'une épée (1).

Si arbitraire et si vague qu'il fût dans la conception première, ce comique à demi improvisé avait, grâce à l'acteur qui y mettait la dernière main, une raison d'être, un corps réel et une véritable vie. Ce n'était plus seulement une idée; il était devenu un personnage, qui se tenait sur ses jambes, pensait à sa manière, agissait à sa guise. Mais pour être vraiment quelqu'un il faut être né quelque part, avoir une nationalité, sinon une patrie, et pendant le moyen âge l'Italie n'avait pas même l'unité d'un échiquier composé de soixante-quatre morceaux de couleurs différentes, découpés à l'emporte-pièce et servant tour à tour de champ de bataille. Par cet instinct du talent mimique qu'avaient déjà les Latins, tous les types populaires furent naturalisés au meilleur endroit (2). Chacun appartint invariablement à une localité déterminée et ajouta à son caractère primitif les traits particuliers qui en distinguaient les habitants. Ce n'était quelquefois qu'une affaire de garde-robe : pour paraître tout-à-fait Vénitien (3), il suffisait d'une calotte rouge, d'une simarre noire flottante, d'un gilet et d'un pantalon

(1) Et je vis l'Ombre d'un cocher,
Armé de l'Ombre d'une brosse,
qui frottait l'Ombre d'un carosse.

Nous citons de mémoire. Cette arme ridicule était connue aussi des mimes romains. Novius disait dans un fragment du *Phoenissae*, qui nous a été conservé par Festus, s. v. SCIRPUS :

Sume arma, jam te occidam clava scirpea.

(2) Les Romains appelaient même *Urbicus* le bouffon des Atellanes :

Urbicus exodio risum movet Atellanae
(Juvénal, sat. VI, v. 71);

scurra mimarius, urbicarius mimologus (Forcellini, s. v.), le poëte ou l'acteur qui représentait en les ridiculisant les mœurs de la ville. Denique Beatinius augur dicere solitus erat diversarum urbium honore somnialiter (*l.* similiter) peragi urbicario mimologo; Fulgentius Planciades, *Mythologia*, l. II, ch. XVII, p. 697, éd. de van Staveren.

(3) Quoique personne à notre connaissance n'en ait eu l'idée, c'était certainement le sens primitif de *Pantalon*, et Ménage s'est trompé en y voyant un sobriquet injurieux : Chi ha perso Cipri? Chi l' ha perso? La coglioneria di que' magnifici (Vineziani), l'avarizia di que' M. M. Pantaloni; Giordano Bruno, *Il Candajo*, act. IV, sc. 5, imprimé à Paris en 1582. C'est le nom assez bizarre de saint Pantaléon, le patron de la République, qu'on a comiquement donné à tous ses protégés. Lorsque, après la perte du royaume de Négrepont, les Vénitiens changèrent en signe de deuil la couleur de leur habit de dessous, le Pantalon du Théâtre suivit leur exemple et s'habilla tout en noir. Son masque rouge n'était pas un souvenir des anciens mimes, mais une habitude de son carnaval.

d'un rouge éclatant, de pantoufles jaunes et d'une barbe pointue à la grecque (1) : le caractère était à peu près indifférent (2). Meo Patacca, le Romain pur sang, fait déjà plus de frais : il ne se contente pas de porter une veste et une culotte de velours ornées d'un double rang de boutons argentés, de se couvrir la tête d'un chapeau plat à larges bords (3) et de passer un long poignard à sa ceinture ; il raconte l'histoire du Forum en témoin oculaire, parle de ses amis, Marcus Brutus et Néron, un empereur bon enfant, indignement calomnié par les ennemis de la République, et garde en toute occasion l'esprit impérieux, indiscipliné et quelque peu féroce d'un dominateur du monde (4). Quoique proverbial dans toute l'Italie, le caractère moral attribué aux habitants d'une ville (5) ne les eût pas suffisamment personnifiés ; on suivit à son insu les errements de Sophron (6), et le bouffon qui les représentait, imitait aussi leur mauvaise prononciation et s'appropriait leurs idiotismes. Les populations voisines trouvèrent excellentes des moqueries qui satisfaisaient leurs jalousies et leurs rancunes, et le plaisir

(1) Σφηνοπώγων : c'était au théâtre un des signes caractéristiques des vieillards, et le Pantalon était essentiellement vieux : *Il Pantalone innamorato*, de Virgilio Verrucci, a été imprimé sous le titre de *Il Vecchio innamorato*, Viterbe, 1619, in-12. Pappus, der Alte, entsprach ungefähr dem Pantalon, dit M. Friedländer ; *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, t. II, p. 202.

Qual finge il vecchio, che con man la negra
Sopra le grandi porporine brache
Veste raccoglie, e rubicondo il naso
Di grave stizza, alto minaccia e grida,
L'aguzza barba dimenando ;

Parini, *La Notte*.

(2) C'était le plus souvent un marchand très-simple et très-honnête, avare, amoureux et attrapé ; mais il devenait quelquefois un père de famille vertueux, d'une délicatesse extrême dans ses principes, et très-sévère pour ses enfants. Il gardait seulement le sort habituel des vieillards au théâtre : il était destiné à être dupe ; Riccoboni, *Histoire*, t. II, p. 311.

(3) *Fungo*, littéralement Champignon.

(4) On trouve maintenant plus comique de lui donner de méchantes guenilles à la mode du Trastévère.

(5) La pièce de Giordano Bruno en fournit à elle seule deux exemples : Ah ! che gli sii donato il pan con la balestra, buffalo d' India, asino di terra d' Otranto, minchione d'Avella, pecora d'Arpaia ; *Il Candelajo*, act. I, sc. 4. Sarà più presto un Bresciano uomo cortese ; act. IV, sc. 6. Ces injurieuses réputations se retrouvent, même dans les pays où les habitants des différentes villes n'ont pas été excités les uns contre les autres par des animosités aussi réelles qu'en Italie.

(6) *Etymologicon Magnum*, s. v. ὑγιής ; Jahn, *Persii satirarum Liber*, préface, p. XCVII.

d'entendre parler leur langue sur la scène (1) réconciliait les moqués eux-mêmes avec tout ce que cette exhibition avait au fond de blessant pour leur amour-propre. Par esprit de raillerie et un peu par patriotisme ils goûtaient plus leurs ridicules que ceux des autres, et peut-être n'est-il pas une seule ville qui n'ait voulu avoir un bouffon à elle, né dans un de ses faubourgs, dont le comique eût un goût prononcé de terroir (2).

Dans les plus mauvaises années du moyen âge, ces mimes se mettaient eux-mêmes en scène quand il y avait quelque argent à gagner, selon l'inspiration et la fortune du moment; mais ils ne

(1) Cela donna même à Lorenzo de' Medici la pensée d'introduire le patois dans une œuvre littéraire (*La Nencia da Barberino*), et, à Naples surtout, les gens de lettres ont mêlé volontiers la langue populaire au pur toscan. Ainsi, par exemple, dans *La peregrina Comedia*, de Scaftembraz (don Reginaldo Sgambati, Viterbe, 1690), le rôle de Miccocuosemo est en dialecte napolitain, et toutes les comédies de Niccolò Amenta et de Badiale ont un rôle écrit en patois. Cela se retrouve même dans des sujets où le napolitain était un anachronisme des plus ridicules : ainsi, dans *La Fuga in Egitto del nostro Salvatore*, par Giuseppe d'Augustino, chanoine-prêtre de l'église cathédrale de Capoue (Naples, 1707), le rôle de Rienzo est en patois; dans *Il Martirio e Prodigj di S. Matteo Apostolo*, par Giacomo Palmieri (en vers, 1729), le rôle de Pacifico est aussi en patois, et dans *Il Ravvedimento del Figliuol prodigo*, par Giuseppe Palomba (Naples, 1790, en vers), les rôles de Giosafatta Totomaglia, de Lia et de Barbatella, sont également en napolitain. Quelquefois même on employait concurremment différents patois : dans *Il Gaudio de' Piscatori, o sieno i sette doni del Spirito Santo, che Gesù nascendo comparte a' Pastori figura di tutti noi* (Naples, 1760, en vers), Giancuzzo parle calabrais et Nardone, napolitain. *Il Philauro, solacciosa commedia* (Bologne, 1520) est in versi parte italiani, parte lombardi di vario dialetto; Tiraboschi, t. VII, p. 1269. On employait, sans doute aussi dans l'intérêt de la variété, jusqu'à des idiomes étrangers et fort peu intelligibles : le célèbre acteur Burchiella (Antonio da Molino) inventa un personnage qui parlait une espèce de grec bâtard et fut assez bien accueilli pour rester au théâtre sous le nom de *Stratioto*. Cecchi avait introduit dans *I Rivali* un Espagnol parlant sa propre langue, et disait pour raison dans le prologue :

Nè è questo peccato; poichè Plauto
Fece questo medesimo nel Penolo,
E il divino Ariosto anco, a cui cedono
Greci, Latini, e Toscani comici,
Nella Cassaria.

Il y en a un aussi dans *L'Amore costante*, d'Alessandro Piccolomini. Alione s'est servi du français dans plusieurs de ses farces (réimprimées à Paris en 1836, par les soins de M. Brunet), et on en retrouve dans *Li diversi Linguaggi*, de Verucci (Venise, 1609); dans *Il dottor Bacheton*, de Gioanelli (Venise, 1609), et dans *La schernita Cortigiana*, d'Alessandrini da Lonzana; Bologne, 1680. Moniglia a introduit dans ses comédies (*Poesie drammatiche*, Florence, 1680) des Bohémiens parlant leur propre langue, et le latin macaronique lui-même a été employé dans *La Rappresentatione et Festa di Carnesciale et della Quaresima*, imprimée plusieurs fois dans le seizième siècle sous différents titres.

(2) Nous ajouterons seulement à ceux que nous avons déjà mentionnés, *Don Pasquale*, à Rome; *Pasquariellô*, *Tartaglia* et *Don Fastidio de' Fastidii*, à Naples; *Giangurgolo* et *Coviello*, en Calabre; *Narcisino* et *Tabarrino*, à Bologne; *Gaban di Berzighella*, dans la Romagne; *Il Beco*, *Ciapo* et *Pasquello*, à Florence; *Beltrame*, *Meneghino* et *Girolamo*, à Milan; *Granduja*, à Turin, et *Il Marchese*, à Gênes.

tardèrent pas à comprendre qu'en s'associant plusieurs ensemble ils se feraient valoir, et se donnèrent réciproquement la réplique. Il leur fallut se concerter avant la représentation, choisir d'avance un petit sujet de dialogue et imposer une sorte de plan à leurs improvisations. Puis, pour désintéresser plus complétement leur vanité et donner plus d'attrait à leur spectacle, ils eurent recours à un auteur spécial qui trouvait un sujet, arrangeait des situations, écrivait des bouts de scène et affichait dans la coulisse un scénario dont ils se pénétraient avant d'entrer sur le théâtre (1). Mais leur talent gardait son initiative; il restait en pleine possession de lui-même, et ce n'en était pas moins toujours la Comédie italique avec ses mérites particuliers et ses insuffisances, la comédie pensée, voulue et réalisée par les acteurs.

Ce n'était plus ce comique attique, délicat dans ses pensées, un peu recherché dans ses sentiments, qui se mirait complaisamment dans son expression et se préoccupait toujours d'une petite morale bien pratique à l'instar des bêtes d'Ésope. Il était fortement accentué, brutal, exagéré; grimaçait même volontiers et gesticulait beaucoup : c'était en un mot du comique italien, du grotesque (2); mais il était pris sur le vif, nerveux, bien planté sur ses jambes et plein de vie. Sans doute il ne scrutait pas le fond des cœurs et ne mettait pas en relief le côté philosophique du ridicule; il s'attaquait de préférence

(1) Riccoboni, *Histoire*, t. I, p. 41.

(2) Non-seulement les Latins comprenaient le grotesque (B. I. Cabinet des Médailles, n°s 3093 et 3094; *Le Pitture antiche di Ercolano*, t. IV, p. 166; Gerhard, *Ant. Bildwerke*, pl. LXXIII; Panofka, *Cabinet de Pourtalès*, pl. IX; duc de Serradifalco, *Le Antichità di Sicilia*, t. IV, pl. XXI, fig. 4; Frœhner, *Choix de vases grecs inédits de la collection du prince Napoléon*, pl. V, etc.), mais ils avaient inventé les Grotesques, *Pumiliones* :

Si solum spectes hominis caput Hectora credas :
si stantem videas, Astyanacta putes;
Martial, l. XIV, ép. 212.

Voy. Panofka, *Parodieen und Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst* (dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1851), pl. I, fig. 6. Quant aux Italiens, le grotesque est le fond même de leur littérature; on le trouve jusque dans les compositions dont l'inspiration est la plus élevée : voy. dans le *Pastor fido* de Guarini la scène du second acte, entre Corisca et le Satyre.

aux faiblesses de caractère, aux défaillances d'esprit et aux mauvaises habitudes au service de penchants grossiers : en un mot, il était à fleur de peau, mais n'en convenait que mieux à des gens très-indifférents à la morale des autres et ne voyant que la surface quand ils n'avaient pas d'intérêt à pénétrer le fond des choses. Peu importait que les infirmités physiques, la bêtise de naissance et les passions animales fussent en réalité une dégradation plutôt qu'un ridicule, qu'elles ne laissassent pas même de responsabilité poétique après elles et dussent paraître aux âmes élevées moins une chose plaisante qu'un malheur et une honte : on comptait sur les faciles sympathies d'un public devenu populacier, parce qu'il recherchait les ébats de la populace, et l'on s'adressait sans hésiter à son gros rire. Cette comédie au pied levé ne laissait pas d'ailleurs le temps de regarder autour de soi et de réfléchir sur son plaisir. Ses acteurs, toujours en mouvement et en situation, semblaient vivre double et donnaient à leurs gestes multipliés toute l'éloquence italienne, celle qui parle à la pensée par les nerfs et qui magnétise. Son action vive, animée, compliquée de petites actions incidentes et saisissantes comme une réalité (1), s'emparait bientôt de l'attention des spectateurs et tirait à elle toutes leurs pensées. Variée à l'égal de la vie et aussi joyeuse qu'un jour de fête, elle était bruyante et violente, riait des gens en les appelant par leur nom, attaquait les maris dans leur femme et les nobles dans leur pouvoir (2), écoutait aux portes les querelles de ménage et en réjouissait les amateurs, répétait comme

(1) C'est pour satisfaire jusque dans ses exagérations ce besoin de vérité matérielle, que les mimes latins (*planipedes*) jouaient sans décors particuliers, sans chaussure dramatique et de plain-pied avec les spectateurs. Dans le théâtre de Vicence, bâti par Palladio pour représenter des pièces italiennes, la scène n'était pas élevée sur une estrade et représentait toujours une place publique.

(2) Ainsi que l'a très-bien vu Faustus, c'était une des causes de la préférence des Italiens pour la comédie improvisée : Quod Plebei semper innato Patritios odio prosequuntur ; *De Comoedia*, cah. x, fol. 5. Il n'y avait plus de manuscrit dont on pût prévenir les audaces, ni de corps de délit qu'il fût possible de punir.

un porte-voix les médisances les plus secrètes de la place publique, fouaillait les moines, bafouait les religieuses (1); mais au fond elle n'en voulait à rien ni à personne, elle s'agitait pour le plaisir de s'agiter et aboyait surtout à la lune.

Ces dialogues improvisés, en communication directe avec les sentiments des spectateurs, étaient sans doute plus amusants et plus vivants que les anciennes bouffonneries scéniques des Romains, mais leur caractère était redevenu trop libre et trop exclusivement populaire pour qu'un homme ayant quelque respect de son esprit s'inquiétât de les recueillir. Si par un caprice bien invraisemblable un lettré en avait eu la pensée, elle n'aurait pas eu d'héritiers, et même pour les curieux avant l'heure de ces sortes de choses, le passage du latin à la langue vulgaire et les changements incessants qu'elle subit jusqu'au treizième siècle en eussent bientôt fait une lettre morte et désormais inutile. On se plaisait à répéter ces improvisations dialoguées, mais en les rajeunissant et en y ajoutant ses propres inspirations, en les développant et en renouvelant leur popularité par des allusions aux événements du jour et des injures à bout portant. Elles avaient leur place marquée dans toutes les fêtes publiques, si nombreuses pendant le moyen âge, parce que la vie était trop lourde et la religion trop austère pour qu'on ne désirât pas ardemment secouer ses ennuis et ses tristesses de tous les jours. Peut-être était-ce aussi une tradition qui se perdait dans la nuit des temps, mais elles trouvaient surtout à se produire dans ces solennités dévergondées où l'on fêtait au retour du printemps la force vivifiante de la Nature (2), et dans ces satur-

(1) Ainsi, par exemple, dans *La Cameriera*, de Niccolò Secchi (1587), l'Entremetteuse est appelée *Buona Pizzochera*: voy. aussi p. 152, note 5.

(2) On a ôté aux Jeux floraux ce qu'ils avaient de plus païen, et ils sont devenus des Chants de Mai. On lit dans le Prologue du *Maggio intitolato Re Trieste* (Volterra, 1866) :

Giunta alfin questa stagione
di bellezza rifiorita,
così vaga e colorita,
che a voi dà consolatione.

nales de la grosse joie qui s'appellent encore aujourd'hui *le Carnaval* (1). Elles avaient même pris le nom de *Mascarades* (2), et les chants carnavalesques, que les hommes les plus distingués du seizième siècle ne dédaignaient pas de composer (3), leur servaient probablement de prologue et de montre (4). Quelque-

Oh! che giorno consolato
che gioir fa tutto il mondo!
questo mese sì giocondo
si riveste il colle e il prato.

Le titre indiquait même quelquefois l'occasion de la pièce : *La Rappresentanza della regina Oliva da cantarsi nel mese di maggio* (Volterra, 1866). C'était bien la fête du mois des fleurs :

Lieto maggio, ameno aprile
orna il colle, il prato infiora,
tutto il pian riveste ancora
d'un aspetto assai gentile;

Maggio d'Attila detto il Flagello di Dio, scritto da celebre autore; diviso in 4 parti (Pisa, 1866, prologue), et le nom de *Maggio* appartenait par destination à ces comédies en quatrains. On lit dans le 108e, à la fin de *Fioravanta, filio del re di Francia* (Volterra, 1866) :

Il bell Maggio è terminato;
nobilissimi signori,
scuserete i nostri errori
se si fosse mal cantato.

On regardait même probablement que le chant en était l'intérêt principal, car le Page disait à la fin de l'*Attila* :

Ringraziandovi fra tanto,
noi di qui vo che partiamo,
un altr' anno vò che abbiamo
un miglior più dolce canto.

Ces représentations ont encore lieu dans les campagnes, et y conservent leur ancien nom; Tigri, *Canti popolari Toscani*, p. xxxv. Nous citerons, entre les plus vieilles comédies de cette espèce ayant une date, *Batecchio, Commedia di Maggio* (Sienne, 1549) et *Pannecchio, Commedia nuova di Maggio* (Ibidem, 1581; *Nuova Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, t. III, p. 83), du Fumoso (Silvestre Cartaro ou Cartajo); *Farsetta di Maggio* (Ibidem, 1519), de Leonardo di Ser Francesco Mescolino; *La Liberazione di Amore, Commedia rusticale di Maggio* (Ibidem, 1546), du Desioso. Son *Consiglio villanesco*, imprimé aussi à Sienne en 1583, a été mis en musique et est encore maintenant chanté par les paysans de la banlieue, qui appellent leur petite représentation *Cantare Maggio*.

(1) E centineja di così fatti componimenti (atti comici, pour le carnaval) noi abbiamo veduti qua e là, per varie biblioteche raccolti; Quadrio, t. II, P. II, p. 58. On lit sur le titre de l'édition de Venise, 1544 : *Il Sacrifizio de gl' Intronati celebrato ne i giuochi d' un carnevale in Siena*, et c'était aussi pour fêter le carnaval que Cecchi avait composé beaucoup de ses comédies : *L'Acquavino* (il y en a au moins trois qui portent ce titre), *Lo Sviato* (il y en a deux différentes), *La Dolcina, I Malandrini, La Romanesca, La Sciotta*, etc.

(2) *Mascherata intitulata la Sposa che va a Marito* (Sienne, sans date), du Falotico (Giovan Battista Sarto); *Mascherate piacevoli rusticali composte dal Desioso Insipido* (Sienne, 1588); *Mascarata rappresentata da' Rozzi* nella venuta dell' Altezze di Toscana a Siena (Sienne, 1615), par le Dilettevole (Benvenuto Flori); *Mascarate et Capricci dilettevoli recitative in Comedie* (Venise, 1626), par Veraldo.

(3) Nous citerons seulement Laurent de Médicis et le Politien : voy. *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate, o Canti carnascialeschi, andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici, fino all' anno 1559*; in Cosmopoli (Lucca), 1750.

(4) Alfonso de' Pazzi disait dans un manuscrit du seizième siècle : Chi vuol aver l'onorevole, facci un Canto; chi vuol avere il magnifico, facci un Trionfo; chi vuol aver l' ingegnoso e 'l faceto, la Mascherata; Palermo, *I Manoscritti Palatini di Firenze*, t. II, p. 466. Le sujet de *Il Bruscello*, du Filotico, se retrouve dans les *Canti carnascialeschi*, et les villageois des environs de Sienne en font encore une pièce pendant le carnaval; Palermo, *l. l.*, p. 562. Valentini a même publié des scènes du carnaval romain dans son *Trattato su la Commedia dell' arte* : *L'Incontro fortunato*, p. 27; *Il Re de' Pulcinelli*, p. 29; etc.

fois aussi elles se suffisaient à elles-mêmes, ne cherchaient pas d'autre prétexte que la fantaisie du moment et se récitaient sans aucun appareil comme des scènes qu'on aurait réellement vues dans la rue (1); mais pour être aperçus de plus loin et mieux entendus, les acteurs montaient habituellement sur une table (2). Ils se croyaient suffisamment vrais quand ils avaient de la verve, et ne se donnaient pas même toujours la peine de prendre un costume de théâtre : ils y suppléaient en mettant à leur chapeau le nom de leur personnage en grosses lettres (3). Rien ne refrénait la licence de leurs satires, ni censure du magistrat, ni coups de bâton des offensés : c'était, comme disent encore les fruits secs de l'imagination, la liberté de l'art. On était insolent tout à son aise, et l'on représentait de préférence, en les farcissant de plaisanteries et de nouveaux détails malicieusement inventés, les aventures et les sottises de la veille (4). Aux grossiers débats où chacun n'apportait que son esprit naturel et sa verve (5), s'étaient insensiblement substitués de véritables dialogues composés d'avance, ayant un sujet déterminé,

(1) On lit même encore dans les instructions scéniques de *La Repprésentazione di Santa Uliva* : Voi non avendo il palco, non potresti far questa finzione (che bene stessi), però farete in questo modo; p. 33, éd. de M. d'Ancona. Al presente, almeno nel Pisano, la rappresentazione si fa sopra un teatro : ma non sono molti anni, essa veniva fatta sotto gli oliveti all' ombra, e senza vestiario adatto; d'Ancona, *Ibidem*, p. xxxiv. Selon Tigri, *l. l.*, ces pièces se joueraient même encore en Toscane sur les places publiques ou à l'ombre des châtaigniers.

(2) Sul principio, una rozza tavola che si ergesse al di sopra del suolo, e più spesso sul pavimento delle chiese, bastava all' uopo della rappresentazione; d'Ancona, *La Rappresentazione di Santa Uliva*, p. xxx.

(3) Per distinguere l'un personaggio dall' altro, gli attori usavano di portare scritto il loro nome in un foglio che ponevansi sul cappello; d'Ancona, *l. l.*, p. xxxiv, note 1.

(4) Sarai la favola di tutta Napoli; sino a' putti farano comedia de' fatti tuoi; Giordano Bruno, *Il Candelajo*, act. v, sc. 2. Nous retrouverons ces satires dramatiques dans les divertissements populaires de nos ancêtres (dans les jeux de l'Abbé des Conards, etc.), et peut-être était-ce aussi une tradition de l'Antiquité : Per priscos poetas, non, ut nunc, penitus ficta argumenta, sed res gestae a civibus palam cum eorum saepe qui gesserant nomine, decantabantur; Evanthius, *De Fabula*, p. xli.

(5) On les retrouvait aussi naguère dans les campagnes de la Toscane avec les adoucissements qu'y avait naturellement introduits une civilisation moins grossière : At some times the subject is a trial of wit between two peasants; on other occasions, a lover adresses his mistress in a poetical oration, expressing his passion by such images as his uncultivated fancy suggests, and endeavouring to amuse and engage her by the liveliest sallies of humour; Roscoe, *Life of Lorenzo de' Medici*, ch. v, p. 158, éd. de Hazlitt.

un commencement, une vraie fin et ces cadences rhythmiques que les peuples musicaux appellent de la poésie (1). Bientôt ces dialogues s'étendirent, se compliquèrent, devinrent de petites comédies, des farces (2), et ils en furent encore plus goûtés. Il n'y eut plus de banquet d'apparat où ces farces ne relevassent encore la saveur des mets de leur sel et de leur piment (3) : on en vint à les regarder comme un plaisir si national, nous dirions volontiers si nécessaire, que les supérieurs suspendaient pour elles la sévérité des règles monastiques (4) et en permettaient la représentation, même dans les couvents de femmes (5).

(1) Nous citerons, entre beaucoup d'autres, *Dialogo tra il Mezzajuolo e la Messajuola* (Sienne, 1617; selon le *Nuova Raccolta*, t. III, p. 32), et *Un Saltambanco e un Contadino* (Ibidem, 1604), par le Falotico (G. B. Sarto); *Beco e Fello* (sans date), par Bastiano di Francesco; *Tonio e Pippocontadini e l'Oste* (sans date), par le Strascino (Niccolò Campani), et le *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghie Sanesi si usano di fare* (Sienne, 1572), par le Materiale Intronato (Girolamo Bargagli).

(2) Nel principio la nostra (commedia) cominciò molto semplicemente, e senz' arte, e senza le sue parti, anzi era come un semplice ragionare, e contare un caso, una novella o storia, non solo di più dì, ma di più tempi; Borghini; dans Palermo, t. II, p. 485. Cominciossi di poi a svegliare gl'ingegni, e cercare l'invenzione e qualche forma, o di un bel successo, o di qualche invenzione ingegnosa : ma dettono, nel principio nella vecchia commedia, che loro chiamarono Farsa; *Ibidem*, p. 484. Cecchi disait encore dans le Prologue de *La Romanesca :*

Usi dunque le farse chi le vuole
Usare, e sappia ch'egli è pure il meglio
Far così, che far mostri, e poi chiamarle
O Tragedie, o Commedie, che bisognino
Le grucce, o le carrette a farle andare.

Nous citerons seulement deux de ces vieilles farces : *Farsa, satira morale del strenuo Cavallero Venturino* (Milan, in-4°, sans date, vers la fin du quinzième siècle) et *Questa è una farsa recitata* a gli excelsi signori di Firenze, nella quale si dimostra che in qualcunque grado che lhomo sia non si puo quietare et vivere senza pensieri; s. l. ni d., probablement Florence, à la fin du quinzième siècle.

(3) Une farce des premières années du seizième siècle avait encore ce titre : *Ciarlone che cava un dente a un Villano. Opera dilettevole e da recitare, per trattenimenti di conviti, veglie e feste*, et on lit dans *Gli Vecchi amorosi*, de Giannotti, act. III, sc. 1 : Il Barlacchi, se noi il potessimo avere, sarebbe a questa cena come il zucchero alle vivande, farebbeci una comedia. *La Fortuna*, de Bientina (Florence, 1583; il y a une première édition s. d.), se qualifie elle-même dans le prologue : *Uno interconvivio per Fortuna*. Nous savons aussi par une lettre de présentation à Ruberto di Philippo Pandolfini, imprimée en tête de *L'Errore*, de Gelli (Florence, 1556), qu'il l'avait fait réciter dans un banquet, et *La Spiritata*, du Lasca, fut représentée pour la première fois à un festin donné par Bernardetto de' Medici, en 1560.

(4) Pendant le carnaval, saint Philippe de Neri, por torre a giovani l'occasione d'andare al corso o alle commedie lascive, era solito di far fare delle rappresentazioni; Baccio, *Vita*, l. II, ch. VII, n° 11.

(5) Dans la *Frottola di tre Suore*, qui servait de prologue à *La Rappresentazione di Santa Theodora, Comedia overa Tragedia* (Florence, 1554, in-4°), jouée également par des religieuses, une des sœurs disait aux deux autres qui étaient mécontentes de leur rôle et ne voulaient pas jouer :

Orbè, voi non venite,
e parete smarrite?
Vedete ch' egli è notte,

Des artisans, quelquefois même des lettrés (1) s'organisaient en troupe, et sans autre art que leur gaieté, sans prétention d'aucune sorte, sans désir ni espoir de lucre, reproduisaient dans toute leur grossièreté les mœurs des paysans (2). La Compagnie qui s'était formée à Sienne (3), acquit même assez de célébrité pour que Léon X eût le désir de l'entendre et la fit venir plusieurs fois à Rome (4). S'il n'est qu'un très-petit nombre de ces premières pièces qui aient échappé à l'oubli (5), un peu

e sono gia ridotte
Tutte le genti in sala.

On lit également dans Cecchi, *L'Assuolo*, act. I, sc. 2 : Madonna Oretta, mia padrona, e Madonna Violente, sua sorella, andarono ieri al munistero a veder una commedia... Quello stregone di Messer Ambrogio e quel pazzo alle Sanese di Gianella... se d' entro fussino possuti entrare, d' entro entravano; ma non possendo, perchè e' non v'entra uomini, feciono mula di medico insino che la festa fu finita : voy. aussi act. III, sc. 4. *La Rappresentazione di S. Cecilia*, d'Ant. Spezzani (Bologna, 1581), fut aussi représentée, la même année, par la Confrérie de La Neve, au couvent de Sainte-Prosola.

(1) Nous citerons seulement ici l'*Accademia de' Intronati*, fondée à Sienne, vers 1525, par Antonio Vignali, Cl. Tolommei, L. Contile et Bandini Piccolomini. Marcello Servini, qui devint pape sous le nom de Marcel II, et le cardinal Bembo en furent membres. Elle fit représenter avec un grand succès six comédies, dont une seule, *Gli Ingannati*, semble avoir été une œuvre collective.

(2) E tale, più o meno, è il teatro (se merita questo nome) de' Rozzi, nel secol XVI : una imitazione senz' arte; così della parlatura e così della furberia e degli spropositi de' contadini Senesi. Non fine comico, nè costume : erano i cittadini, non letterati, anzi artegiani, che, componendo e rappresentando, cercavano divertirsi e far ridere a spese de' campagnuoli; Palermo, *l. l.*, t. II, p. 563. Consistevano questi (les représentations de l'Académie des Rozzi) in dialoghi rusticali, in mascherate contadinesche, in una parola in poetare nello stile di Campagna; *Memoria sopra l'Origine ed Instruzione delle principale Accademie della Cita di Siene;* dans le *Nuova Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, t. III, p. 30.

(3) Elle prit en 1531 le nom de *Congrega* ou *Accademia de' Rozzi* : voy. *la Storia dell' Accademia de' Rozzi*, par l'accademico Secondante. Ces mimes jouaient masqués, d'après un témoin oculaire, Sinibaldo Mosco, secrétaire du cardinal Granvelle, qui dit dans une lettre citée par le *Vocabolario Cateriniano*, de Gigli : Constat haec rudibus incultisque hominibus in tantum tamen lepidis, ut non semel dum personati incederent, imperatorem Carolum V ad risum provocaverint. Probablement ils improvisaient encore, au moins en partie, car on lit sur le titre de *La Commedia di Magrino*, imprimée à Sienne en 1524, *composta in Roma* : voy. la note suivante. C'est, selon Palermo, *l. l.*, p. 564, una chiacchiarata piena di vergognose ridicolezze.

(4) Tizio, *Croniche*, ann. 1514. Ogni anno erano da Esso (Leone X) chiamati e stipendiati alcuni giovani Sanesi, i quali abbandonando i loro mestieri e manuali lavori, servivano di giocoso trattenimento, non solo al nominato pontefice, ma ancora a tutto 'l populo Romano colle loro sceniche, rusticali, e boscherecce rappresentazioni; *Storia dell' Accademia de' Rozzi*, p. 3.

(5) Nous citerons, entre autres, *La Colentione di Mona Gostanza et di Biagio, e puossi far in commedia*, de Gambulari (fin du quinzième siècle); *La Contenzione della Poverta contra la Ricchezza* (Milano, 1564; d'après Colomb de Batines, qui cite à tort Quadrio, t. III, P. II, p. 437); *Comedia di Malpratico* (s. l. n. d.; Colomb de Batines, *Bibliografia*, p. 85, n° XX); *Frottola d'un Padrone et un Servo intitolata Zannin da Bologna;* Bologne, sans date (*Catalogue Libri*, 1861, n° 2226), et Florence, 1577; Morelli, *Catalogo di Commedie Italiane* (d'après la bibliothèque de Farsetti; Venezia, 1776), p. 83.

par hasard et sans doute aussi grâce à la supériorité de leur forme (1), il en existait certainement beaucoup d'autres. Les témoignages abondent : les comédies de Modène, complétement inconnues aujourd'hui, avaient une grande renommée (2), et celles de Naples étaient assez populaires pour être désignées par un nom patois (3). Il y en avait où les Bohémiens (4) et les Juifs étaient plaisamment contrefaits (5); en pleine Renaissance, une Société régulière suivait la tradition des acteurs d'Atellanes et jouait à Venise avec des masques (6). Au milieu du siècle

(1) La plupart sont en vers : *Commedia d'Amore contro Avarizia e Pudicizia* (Sienne, 1514) et *Motti di Fortuna* (Venise, 1517), de Mariano Maniscalco; *Tempio d'Amore* (Milan, 1519), de Galeotto, marchese dal Carretto; *Filolauro, solacciosa Commedia* (Bologne, 1520; Morelli, p. 114) et *L'Amicizia*, composée de 1509 à 1512, et même, selon Fontanini, au plus tard en 1494 (les trois éditions citées sont sans date), dont l'auteur, Jacopo Nardi, disait dans le prologue :

Ma se la piace poco
(Di che più temo) a tutti,
scusate e' primi frutti
Di questo nuovo auctore
e incolpate l'errore
Del ceco secul nostro,
il qual non v'ha demostro
In questi nostri tempi
di quelli antiqui exempi
De' poetici ingegni.

C'est l'histoire d'Athis et Profilias, et Nardi parlait certainement de la forme et non du sujet, puisqu'il disait aussi :

Nell' idioma tosco
Tal fabula è composta.
A qual gener si accosta?
Palliata si chiami.

(2) Nè vi pensate
Ch' e' l'abbia fatte venire o da Modana,
Che oggi vuole il primo luogo a farle;
Cecchi, *Le Maschere*, prologue.

(3) *Cavaiole :* voy. Miuturno, *Arte poetica*, l. II, p. 161 (1563); Signorelli, *Cultura della Sicilia*, t. III, p. 188, et Palermo, *l. l.*, t. II, p. 590.

(4) Elles s'appelaient *Zingaresche*, et on y disait habituellement la bonne aventure. Nous avons encore *Commedia di un Villano e una Zingana che dà la ventura* (Florence, sans date; mais on lit à la fin : *fece stampare Bartholomeo di Matteo Castelli*), par le Falotico; *Strambotti rusticali e Contenzione d'un Villano et d'una Zingara* (Sienne, 1533), par Francesco Linajuolo; *La Zingana*, par Giancali (Venise, 1564); *Ballo delle Zingare representato in Firenze* (Florence, 1614), et Crescimbeni en avait vu deux gros volumes dans la bibliothèque de Moraldi; *Commentarj*, t. I, p. 263 : voy. aussi le *Catalogue Bouju*, n° 930.

(5) Elles se jouaient à Rome, pendant le carnaval, sur des charrettes ornées de branchages, traînées par des bœufs, et avaient aussi un nom particulier, *Giudiate*, perciocchè in esse non si tratte d' altro, che di contraffare, e schernire gli Ebrei in istranissime guise; Crescimbeni, *l. l.*, p. 264. Il en avait vu un recueil en six volumes dans la bibliothèque de Moraldi. Quelques années après, Buscardini écrivait encore des pièces moqueuses dans l'italien corrompu que parlent les Juifs de la dernière classe : *La finta Zingarilla con il finto Marchese* (Macerata, 1751); *Li finti Giardinieri con li Sposi trionfanti* et *La famosa Locandiera*, imprimées toutes deux à Rome; etc.

(6) *Notizie ed Osservazioni intorno all' origine e al progresso dei teatri in Venezia*, p. 6. Elle avait pris le nom de *Compagnia della Calza*, et peut-être était-ce un souvenir des *planipedes* : ses membres n'avaient pas voulu être assimilés à des *va-nu-pieds*. Au commencement du seizième siècle, une *Compagnia de' Fausti*, qui prenait le titre de *nobile*, représentait aussi des farces chez les patriciens (*Catalogue Libri*, n° 1884), et encore au dernier siècle, les

dernier il y avait à Florence des troupes de comédiens qui représentaient leur répertoire sur les places publiques (1), et encore maintenant les pièces des Marionnettes y continuent, à la grande joie des plus lettrés, l'ancien théâtre populaire (2).

C'était sous la protection de l'Église que l'esprit humain avait pu dans les plus mauvais jours garder quelque vie : les premières activités de la Renaissance devaient s'éveiller chez des clercs, nourris de théologie, qui avaient sauvé, un peu malgré eux, quelques traditions de la civilisation antique. Un jour vint où, comme on l'a dit spirituellement, l'intelligence voulut enfin ouvrir les yeux et regarder par la fenêtre : on se remit à aimer les lettres pour elles-mêmes, et l'on recommença, sans doute dès le douzième siècle, à tenter dans la seule langue que l'on crût convenir aux choses littéraires, des ébauches de drame. Mais elles étaient trop imparfaites pour être recueillies avec aucun

acteurs qui jouaient avec un masque étaient plus payés que les autres ; Flögel, *Geschichte der komischen Litteratur,* t. I, p. 238.

(1) Le mimiche rappresentazioni, che da comici odierni, o ne' pubblici teatri, o ancor nelle piazze si fano (1749) ; Quadrio, *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*, t. III, P. II, p. 240. Grazini disait par la bouche de l'*Argomento* dans le Prologue de *La Strega :*

Hoggidì non si và più à veder recitare comedie per imparare à vivere, ma per piacere, per spasso, per diletto, e per passar maninconia, e per rallegrarsi.

PROLOGO.

Si potrebbe anche mandare à chiamare i Zanni ?

ARGOMENTO.

Piacerrebbero forse anche più le loro comedie gioiose, e liete, che non fanno queste vostre savie, e severe..... L'arte vera è il piacere, e il dilettare.

Un de ces chants pour le carnaval, imprimé dans les *Canti Carnascialeschi,* indique bien aussi des comédiens nomades qui jouaient avec le masque sur les places publiques.

Facendo il Bergamesco e il Veneziano,
n' andiamo in ogni parte ;
e il recitar commedie è la nostr' arte.

(2) Les *Scherzi comici*, réimprimés à Milan, en 1850, par Silvestri, dans le 551e vol. de la *Biblioteca italiana*, qui, selon l'auteur lui-même, avaient été composés pour les Marionnettes, et faisaient dire à un journal de la localité : E se non fosse che Zannoni è gia da molti anni sepolto, noi lo consiglieremmo ad occuparsi soltanto di far ballare Marionette, esercizio da lui prediletto, ma non di stampare quelle sue Attelane (*sic*) in miniatura che se possono piacere in una baracca di fantocci agli sciocchi ad ai bimbi, sont même encore maintenant joués sur les grands théâtres de Florence. I cittadini di Firenze, noti in Italia per l'atticità loro, assegnarono a qualle il nome e il grado di vere commedie, e ancora se ne deliziano nei teatri della città loro ; Pioggiali, *Commedie di Cecchi*, t. I, préf., p. x. Nous citerons seulement un exemple : le *Gaudio d'Amore*, de Notturno, imprimé plusieurs fois à Venise et à Milan sous le titre de *Commedia nuova*, est d'un comique si grossier et si bas, qu'il se rattache certainement à la comédie des rues plutôt qu'à la comédie antique.

soin : il fallait des circonstances inespérées pour que des échantillons de cette informe littérature, rendus encore plus misérables par leur contraste avec la langue, échappassent à l'oubli. Heureusement la logique naturelle des choses suffisait; le raisonnement n'avait point besoin ici de monuments qui lui servissent de preuve. Les savants ont cependant cité un dialogue comique en vers latins, dont le manuscrit remonte aux premières années du treizième siècle (1), et un autre dont l'écriture semble plus vieille de cent ans, n'a encore été signalé par personne (2). Les deux poëmes de Mussato ont déjà des intentions dramatiques bien marquées (3); un *Hiempsal*, de Leonardo Dati (4), s'était religieusement inspiré de toutes les traditions de la tragédie classique (5), et Pétrarque avouait, non sans une sorte d'orgueil, qu'il avait composé dans sa jeunesse une comédie latine (6). Quelques-uns de ces essais si intentionnel-

(1) *Guazzabuglio*, conservé du temps de Maffei, à la Bibliothèque Saibante : voy. Quadrio, *l. l.*, t. III, P. II, p. 57.

(2) Il est conservé à la Bibliothèque Impériale, sous le n° 8121 A, et porte ce titre : *Carminum Libri duo, in modum dialogi satirici : interlocutores autor ipse, Jezabel et Semiramis perditissimae feminae et effrenem lasciviam profitentes.* Dans un manuscrit encore plus ancien, n° 7930, se trouve *Altercatio Nani et Leporis* : ils semblent tous deux d'origine italienne.

(3) L'*Eccerinis* et l'*Achilleis* (*Opera*, t. I, p. 1 et suivantes, p. 17 et suivantes, Venise, 1636, in-fol.), que le dernier éditeur (Padoue, 1843) a cru, sur la foi plus qu'incertaine d'un manuscrit démenti par tous les autres, pouvoir attribuer à Antonio de Luschis. La forme dramatique n'est pas encore complète, et ces deux pièces étaient seulement lues dans des réunions de lettrés. L'auteur en a lui-même, dans son *Epist.* IV, assimilé la publicité à celle de la *Thébaïde* :

Carmine sic laetam non fecit Statius urbem,
Thebais in scenis (coenis?) quum recitata [fuit;
Nec minus tragico fregit subsellia versu,
grata suis meritis sic Ecerinis erat.

(4) Conservé à la Bibliothèque Impériale, sous les n°s 8362 et 8363, avec un envoi au pape Eugène IV, qui régna du 4 mars 1431 au 23 février 1447 : le manuscrit est contemporain.

(5) Il est divisé en cinq actes, entremêlés d'un Chœur lyrique, et écrit en vers trimètres iambiques acatalectiques. Nous ne parlons pas des deux compositions de Carlo Verardo : elles sont moins anciennes d'une cinquantaine d'années, et n'ont rien du drame antique ni dans l'esprit ni dans la forme. L'une, *Fernandus servatus*, est en vers hexamètres, et, comme son titre l'indique, l'autre, *Historia Baetica*, n'est qu'une histoire, découpée en dialogues et écrite en simple prose.

(6) Comoediam me admodum tenera aetate dictasse non inficior sub *Philologiae* nomine; Pétrarque, *Epistolae familiares*, l. VII, let. 16. Il en a même, *Ibidem*, l. II, let. 7, cité un vers :

Major pars hominum exspectando moritur.

On lit à la fin d'un manuscrit de la Laurentienne : *Comoedia inedita a laureato viro D. Francisco Petrarqua super distructioncie* (l. *destructionem*) *civitatis Cesenae* (Giudici, *Storia del Teatro in Italia*, t. I, p. 109). mais elle serait de Coluccio Salututo (*l.* Salutato ou Salutati), selon Tiraboschi, t. V,

lement littéraires, le *Philodoxios* (1) et la *Progne* (2), parurent même assez bien réussis pour être acclamés comme des ouvrages classiques; mais la plupart, tels que le *Lusus Ebriorum* (3), la *Poliscene* (4), la *Dolotechne* (5) et la *Philogenia* (6), différaient à peine des farces en langue vulgaire par des développements un peu plus étendus (7). Eux aussi, ils

p. 621, et la *Medea*, que lui attribue un manuscrit de la même Bibliothèque, ne lui appartiendrait pas davantage, selon Mehus, *Vita Ambrosii Camaldulae*, p. CCXXXIX, et de Sade, *Mémoires sur Pétrarque*, t. III, p. 458.

(1) *Lepidi comici veteris Philodoxios fabula, ex antiquitate eruta ab Aldo Manutio;* Luccae, 1588, in-4° (je me suis servi de la réimpression fac-similé de 1844): le véritable auteur est sans doute l'architecte Battista Alberti, quoique Albertus d'Eyb, qui en a cité plusieurs scènes dans sa *Margarita poetica,* l'ait attribué à Carlo Maruspini, d'Arezzo. La première édition de la *Margarita* est de 1472.

(2) *Progne, tragoedia, nunc primum edita a J. Riccio*, Venise, 1558, in-4°, réimprimée à Rome, en 1638; à Paris, dans les *Icones*, en 1788, et à Utrecht, en 1789. On l'a attribuée au poëte latin Lucius Varius : de curieux détails sur cette fraude ont été donnés par Chardon de La Rochette, *Mélanges de critique*, t. III, p. 318 et suivantes. Morelli a prouvé, dans deux lettres adressées à Villoison (*Epistolae septem variae eruditionis*, Padoue, 1819, in-8°), qu'elle était d'un patricien vénitien, Gregorio Corrari.

(3) Selon Scardeone : dans le seul manuscrit connu (d'après Zeno; Fontanini, *Biblioteca,* t. I, p. 386), le titre serait comme dans la traduction en padouan (in-4°, 1482, Trente), *Catinia;* mais Signorelli, *Storia*, t. IV, p. 167, en a cité un autre. La pièce est en prose : il y a cinq acteurs, ou plutôt cinq interlocuteurs, et la scène se passe dans un cabaret. L'auteur, Secco Polentone, était un chancelier de Padoue, qui mourut en 1463. La traduction, qu'on attribue à son fils, Modesto Polentone, finit par cette maxime : La miglior vita è quella della crapula e del sollazarsi.

(4) Par Leonardo Bruni, d'Arezzo : la première édition est, à en croire la suscription, de 1478, sans lieu (celle dont je me suis servi est de Leipsick, Lotter, 1503); elle n'a pas de titre, et les bibliographes l'ont souvent appelée *Calphurmia et Gurgulio*.

(5) Par Bartolommeo Zamberti, de Venise; elle aurait été imprimée pour la première fois au commencement du seizième siècle, selon Tiraboschi, t. VII, p. 1458, et Agostini, *Scrittori Veneziani*, t. II, p. 572. La date est à la fin : *Impressum Venetiis*, *per Joannem de Tridino, librarium,* XII KL. *Septembres a reconciliata divinitate* VIII *elemento* IV *sumpto,* XI *que ac* IV *addito; Catalogue Soleinne*, n° 176. Selon M. Brunet, cela fait 1504 : nous le croirions volontiers d'après la date de l'épître dédicatoire à Hieronymus Savorganus; mais il faudrait alors écrire XIII *sumpto*, XV *que*. L'édition dont nous nous sommes servi est celle de Schurer (et non Schuret, comme dans le *Catalogue de La Vallière*), Strasbourg, 1511, in-4° : elle est intitulée : *Comoedia quamlepidissima Dolotechne*.

(6) Par Ugolino Pisani, de Parme; Bibliothèque Impériale, n° 8364 : il y en a une édition in-4°, sans date, et Signorelli en a donné l'argument d'après un manuscrit de Parme; *Storia critica de' Teatri*, t. IV, p. 167, note. Ugolino avait fait plusieurs autres pièces, qui sont restées manuscrites (voy. Affò, *Scrittori Parmigiani*, t. I, p. 169 et suivantes) : Comoedias edidit ornatissimas, dulces et jucundissimas, dit un Éloge anonyme, daté de 1437; dans Ludewig, *Reliquiae manuscriptorum medii aevi*, t. V, p. 282. Decembrio qualifiait Ugolino d'habile imitateur du style de Plaute; *De Politia litteraria*, p. 60.

(7) Nous ajouterons le titre de quelques ouvrages du même genre, que nous n'avons pas eu la possibilité de voir : *Bophilaria* et *Annularia*, par Gallus Egidius (Romae, in-fol., 1505), *Catalogue Soleinne*, n° 175; *Altricatio* (*Altercatio?*) *rusticorum et clericorum mota per eos coram domino Papa tanquam judici assumpto* (s. l. ni ann. vers 1470), *Cat. Libri*, n° 1784; *Armiranda*, par

étaient composés pour être récités en public, un jour de réjouissance, non pour être lus avec réflexion, dans la solitude du cabinet, comme un complément de ses études (1). Leur choquante imperfection contribua même au discrédit où ils ne tardèrent pas à tomber autant que la grossièreté des acteurs (2). Mais la connaissance du latin devint enfin plus commune, plus complète, et à ces pièces bâtardes, sans originalité, sans style et sans renommée, succédèrent des comédies, applaudies jadis par le peuple romain lui-même et déclarées par les critiques les plus autorisés des chefs-d'œuvre inimitables. Il n'y eut plus de fête splendide où ne fût solennellement représentée avec toute la fidélité possible une comédie de Térence (3) ou de Plaute (4).

Alberto, de Carrara (B. de Bergame), jouée sous le pontificat de Calixte III (1455-58); *Fraudiphila*, d'Antonio Tridentone (B. de Modène); *Paulus, ad juvenum mores corrigendos*, de Pierpaolo Vergerio (B. Ambrosienne; selon Zeno, *Dissertazione Vossiane*, t. I, p. 60); *Falsus Hypocrita et tristis*, par Marcello Ronzio, de Verceil, connu seulement par les fragments que Albertus d'Eyb a insérés dans sa *Margarita poetica*. Nous avons vu citer aussi un *Pater Cephises*, d'un auteur inconnu, et l'on sait que Giovanni Munzini della Motta, un contemporain de Pétrarque, Coluccio Salutato, mort à Florence en 1406, Sulpizio Verulano et Francesco Sallustio Bongugliemi (Quadrio, t. V, p. 37 et 53) avaient fait aussi des comédies.

(1) En 1492, Verardi disait à Rome dans le prologue de sa pièce en prose sur la prise de Grenade (*Historia Baetica*):

Apporto, non Plauti aut Naevii comoedias...
Quod fabulis si in fictis tantam capere
Soletis pleno voluptatem pectore,
Quid, quaeso, res ubi narratur verissima?

Selon Tiraboschi, t. VII, p. 1652, on lit dans le poëme de Fr. Arsilli, *De Poetis urbanis*, v. 45:

Galle, tuae passim resonant per compita laudes;
scena graves numeros te recitante probat.

Morlini disait aussi à la fin de sa pièce:

Spectatores, omnia boni consulite:
Placere venimus; placet, si placuimus.
In pretium musicos damus pernobiles;
His praemium silentium, his plausum datur (*l.* date?);

et on lit dans des vers à la louange d'une autre comédie de ce temps, le *Stephanium*, de Giovanni Armonio (Venise, Bernardus de Vitalibus, in-4°, commencement du seizième siècle):

Comoedia, nuper ignobilis,
Errabat latiis (latinis?) urbibus indecens,
Plaudentem caveam et Graium oblita sophos.

(2) Ubi vero hunc quaerimus, multum brevi tempore nobilissimae artium retrocesserunt, ne dicam histrionicam, quae eo rediit, ut nunc illi deditos corrupto gustu, falsoque judicio esse non sit dubium; Pétrarque, *De Remediis utriusque fortunae*, l. I, ch. 28.

(3) L'*Eunuchus* fut joué en 1499, à la cour d'Hercule Ier, duc de Ferrare, et Muret composa un prologue pour le *Phormio*, que le cardinal Hippolyte d'Este fit représenter quelques années après.

(4) Depuis l'initiative que l'Accademia de' Literati prit à Rome en 1470, ces représentations furent fréquentes: nous en citerons seulement quelques exemples. Sous la protection du cardinal Riario, le semi-païen Pomponius Laetus fit représenter publiquement l'*Asinaria*, à Rome, de 1478 à 1492. On joua à la cour d'Hercule Ier, duc de Ferrare, en 1486, *les Ménechmes*, pour les-

Il se forma des troupes de lettrés, qui, par amour du latin plus encore que du théâtre, donnaient des représentations pour leur propre plaisir. Tout ne leur agréait pas également dans l'ancien répertoire : les moins savants appréciaient beaucoup plus la verve comique, la fécondité des inventions et le relief de l'expression, que l'élégance continue de la forme et le dilettantisme un peu factice du beau style. Mais parmi les spectateurs de bonne volonté qui se pressaient à ces représentations, beaucoup n'avaient pas une érudition assez complète pour comprendre les gaudrioles archaïques et l'esprit populacier de la Voie sacrée : ils riaient surtout parce qu'ils voyaient rire, et se demandaient avec une irritation croissante pourquoi ils ne s'amuseraient pas aussi réellement que les autres (1). Les Franciscains, si ardents au rétablissement d'un christianisme primitif qu'ils avaient inventé, et si influents dans ces temps troubles où l'on voulait de la foi à tout prix comme une consolation et une espérance, activaient encore et propageaient ces mécontentements par leurs objurgations (2). Ennemis par

quels le Politien écrivit un prologue; en 1487, l'*Amphitryon*; en 1499, le *Poenulus* et le *Trinumus*. L'*Epidicus*, la *Casina* et trois autres pièces de Plaute furent représentées en 1502, aux fêtes du mariage de Lucrèce Borgia avec le prince de Ferrare (Dennistoun, *Memoirs of the dukes of Urbino*, t. I, p. 444), et l'on voit par une lettre de Marco Codamosto : *Le splendidissime et signorili Nozze de li magnanimi Cesarini con li illustrissimi Colonnesi fatti a di 28 di maggio 1531*, qu'on y avait représenté *Les deux Bacchis*. Morlini disait, au commencement du seizième siècle, dans un prologue adressé aux spectateurs de sa pièce :

Comoedíam non fero nunc, neque tragoediam :
Haec (*l.* Hanc), quod luctificat aures audientibus ;
Illam, quod Plauti post coenam spectabitis.

(1) Jucundissima illa studia the(a)tralium recitationum, veterumque praesertim comoediarum, quae per ingenuos et patricios adolescentes nuper agebantur, apud Romanam juventutem penitus fuerunt intermissa, irrumpentibus in scenam vernaculis histrionibus, in gratiam, ut putamus, foeminarum ac indoctae multitudinis, quae quum latina obesis auribus non attingat [h]etrusca demum scurrarum et Samniorum (*l.* sanniorum) scommata Terentianis et Plautinis salibus anteponunt; Paul Jove, *Fragmentum trium Dialogorum;* dans Tiraboschi, t. VII, P. II, p. 1698. Bibbiéna disait dans le prologue de *La Calandria :* Non è latina, perocchè, dovendosi recitare ad infiniti, che tutti dotti non sono, lo autore che di piacervi sommamente cerca, ha voluto farla volgare, a fine che, da ognuno intesa, parimente a ciascuno diletti.

(2) Le Politien disait dans son Prologue des *Ménechmes :*

Sed qui nos damnant, histriones sunt maximi :
Nam Curios simulant, vivunt Bacchanalia.
Hi sunt praecipue quidam clamosi, leves,
Cucullati, lignipedes, cincti funibus.

état des plaisirs du monde qu'ils avaient abjurés, et démocrates cyniques de l'Évangile, ils aimaient à rabaisser les grands en condamnant âprement leurs divertissements, et s'imaginaient avec une sainte horreur que ces pièces aux croyances et aux allusions païennes s'attaquaient comme un ver rongeur à l'innocence et à la foi des âmes chrétiennes. Leurs violentes réprimandes et la popularité même de ces représentations en firent changer la forme : on ne se contenta pas de rhabiller les anciennes pièces en langue vulgaire, on composa de nouvelles comédies de Plaute en italien. Rien n'était changé dans l'immoralité du sujet : l'impudicité des mœurs, l'obscénité de la pensée et la grossièreté de l'expression étaient toujours aussi éhontées; mais les dieux de l'Olympe ne prouvaient plus leur existence en paraissant en personne sur la scène; si dévergondés qu'ils fussent, les personnages venus à résipiscence ne se permettaient pas de jurer comme des païens par Hercule ou par Castor, et pour le moment les moines étaient contents (1).

C'était enfin la Renaissance avec toutes ses aspirations et toutes ses conséquences : une ardente reprise des études classiques, un retour involontaire ou systématique aux mœurs païennes et l'imitation telle quelle des ouvrages les plus célèbres des Anciens. Dans cette réaction contre l'ignorance et la barbarie le but fut comme toujours facilement dépassé; le bel-

(1) Naturellement il y avait beaucoup de lettrés qui, par esprit d'opposition et par pédantisme, préféraient le Théâtre latin et sa langue, et cherchaient par leur désapprobation à décourager les novateurs. L'Arioste lui-même disait dans le Prologue de *La Cassaria* en prose :

Parmi veder, che la più parte incline
a riprenderla, subito c'ho detto
nova, senza ascoltarne mezzo o fine :
Chè tale impresa non gli par soggetto
delli moderni ingegni, et solo stima
quel, che gli antiqui han detto, esser perfetto...
La volgar lingua di latino mista
è barbara et mal culta, ma con giuochi
si può far una fabula men trista.

Nardi disait, quelques années auparavant, dans un octave qui se chantait après *L'Amicizia* :

Ma quello Dio, che agli alti ingegni aspira
ed ogni opra disprezza abbietta e vile,
tanto favor benigno oggi ne spira,
che pur la fronte estolle il socco umile;
ma se l'odore antico non respira,
scusate l'idioma, e il basso stilo.

esprit se doubla de pédantisme, et le titre d'*humaniste* devint à lui seul une renommée qui recommandait un sot à la faveur publique. On ne se contenta pas de reprendre en sous-œuvre la littérature classique et de la contrefaire; les plus infatués de l'Antiquité inventèrent un esprit et un idiome pédantesque (1) qu'admiraient sincèrement les initiés. Il se trouva même des esprits avisés qui, peut-être un peu par ironie et par bouffonnerie, mais beaucoup par amour de leur savoir de collége, se plurent à latiniser la langue vulgaire et à lui rendre burlesquement la prosodie et les formes grammaticales dont elle s'était heureusement débarrassée (2). Les plus zélés s'essayaient volontiers à satisfaire le goût inné de leurs compatriotes pour le théâtre, mais il n'existait pas de troupes permanentes qui encourageassent leurs efforts par une publicité certaine et donnassent à leurs travaux l'éclat et l'influence de la gloire (3). Pour arriver devant le public il fallait une heureuse occasion, attendue souvent pendant des années : une fête publique en l'honneur de quelque grand personnage; le mariage d'un richard, qui, par singularité ou par faste, voulût associer aux jouissances de la bonne chère de plus nobles plaisirs (4);

(1) Nous citerons entre autres *I Cantici con Aggiunta d' alcune vaghe compositioni nel medesimo genere* (Florence, 1572), de Fidentio Glottocrisio Ludimagistro (Camillo Scrofa); l'*Itinerario di M. Gio Maria Tarsia in lingua pedantesca*, et l'*Hipnerotomachia Poliphili* (Fr. Colonna), 1499.

(2) Voy. à la fin du volume l'Excursus sur la Poésie macaronique.

(3) La première troupe un peu régulière dont l'histoire fasse mention est la Société des Rozzi, de Sienne, qui commença ses représentations vers 1497 (Apostolo Zeno; dans ses notes sur Fontanini, *Biblioteca dell' Eloquenza Italiana*, t. I, p. 429), et encore selon la *Relazione storica sull' origine e progresso de' Rozzi*, imprimée à Paris en 1757, Il primo loro istituto fu delle rappresentazioni rusticali ne' di festivi. La *Storia dell' Accademia de' Rozzi, estratta da manoscritti della stessa*, Siena, 1775, explique cette expression : elle dit qu'ils jouèrent d'abord *dialoghi contadineschi*. Nous pensons avec Palermo, t. II, p. 563, que leur théâtre était una imitazione senz' arte, così della parlatura, e così della furberia e degli spropositi de' contadini Senesi. Non fine comico, nè costume... cercavano divertirsi e far ridere a spese de' compagnuoli; mais nous le croyons bien antérieur à 1531.

(4) Nous citerons, entre beaucoup d'autres, la *Comedia recitata nelle solenne nozze del magnifico Antonio Spannochi nella inclyta cipta di Sienna*, par Accolti, Florence, 1513 : c'est la première édition de la *Virginia*, qui n'est pas, comme l'a dit Allacci, en prose, mais en octaves mêlés de tercets. On représenta *Il Commodo*, de Landi (Florence, 1539), au mariage de Cosme Ier avec Éléonore de Tolède, et aux noces du grandduc Ferdinand de Médicis avec Christine de Lorraine, en 1589, *La Pellegrina*, par Il

les capricieux amusements d'un prince aimant à trancher du bel-esprit et à jouer au Mécène (1), et la représentation toute fortuite de ces pièces n'avait pas de lendemain. Elles manquaient pour la plupart de date, quand la mort de l'auteur, enregistrée par l'histoire, ne leur avait pas donné une limite authentique (2). La versification de Plaute était si libre et semblait aux érudits eux-mêmes si irrégulière que, pour en reproduire plus sûrement les mérites, on voulait aussi garder toute sa liberté et l'on écrivait ses imitations en prose (3). Toutes ces comédies, à peine connues des bibliographes, sont des faits purement biographiques, qui n'apportent rien à l'histoire littéraire qu'un titre, un nom et une date, souvent même très-incertaine. La première qui ait exercé quelque influence sur la forme (4) et le caractère (5) du Théâtre, est la spirituelle et

Materiale Intronato (Girolamo Bargagli). *La Cofanaria*, de Fr. d'Ambra (Florence, 1593), fut jouée aux fêtes du mariage de François de Médicis, fils du grand-duc avec Jeanne d'Autriche; *L'Idropica*, de Guarini (Venise, 1613), le fut à l'occasion du mariage du duc de Mantoue, en 1608, et on lit sur le titre de *La Farinella*, de Croce, *Commedia nuova recitata nelle nozze di M. Trivello Foranti e di Madonna Lesina de gli Appuntati* (Ferrare, 1615).

(1) Ainsi, pour en citer un nouvel exemple, le *Philostrato e Pamphila, duo amanti*, par Antonio, de Pistoie, fut représenté à Ferrare devant Hercule Ier. La première édition, longtemps inconnue aux bibliographes, a été imprimée, sans date, sous le titre de *Tragedia nuovamente impressa; Catalogue Libri*, 1859, n° 120 : voy. p. 158, note 4.

(2) Tel est le *Timone*, du Bojardo, une imitation du dialogue de Lucien, en terza rima, et en cinq actes, qui ne peut pas être postérieure à 1494, puisque l'auteur mourut l'année suivante.

(3) L'Arioste, à qui la versification était si facile, nous dirions volontiers si naturelle, avait écrit ses premières comédies en prose, et toutes les pièces de Bibbiéna, de Machiavel et de l'Arétin sont également en prose.

(4) Le sentiment inné qu'il n'y avait pas de poésie en prose, l'aisance avec laquelle la langue se prêtait aux recherches rhythmiques et peut-être aussi l'autorité d'Aristophane et de Térence, avaient engagé quelques-uns des premiers poëtes à préférer une versification, parfois même assez compliquée. Aux comédies que nous avons citées p. 154, note 1, nous ajouterons *La Virginia* (*Verginiana*, dans l'édition de Venise, 1530), *Comedia, di Misser Bernardo Accolti*, Florence, 1513 (*Catalogue La Vallière*, n° 3754); *Il Gaudio di Amore*, de Notturno (Ant. Caracciolo?), Milan 1518, et *La Floriana*, antérieure à 1518, puisqu'on lit en tête de la seconde édition : *Comedia Floriana, nuovamente impressa in Florentia e diligentemente emendata per Bartolomeo de Zanetti*, 1518 (cette édition est inconnue au *Manuel du Libraire*, qui en cite trois sans date; nous ne connaissons que celles de Venise, 1523 et 1526). Mais l'exemple et le succès de Bibbiéna firent prévaloir la prose pendant le beau temps de la Comédie italienne. Il donnait d'ailleurs une raison dans le prologue de sa pièce : Rappresentandovi la Commedia cose familiarmente fatte e dette, non parve allo autore usare il verso : considerato che e'si parla in prosa con parole sciolte e non ligate.

(5) Bibbiéna disait aussi dans le prologue: Voi sarete oggi spettatori d' una nuova commedia intitolata Calandria, in prosa non in versi, *moderna* non antica, vulgare non latina..... A Plauto staria molto bene lo essere

scandaleuse *Calandria* (1), dont l'auteur, malgré sa pièce, sinon à cause d'elle, fut quelques années après le cardinal Bibbiéna (2). C'est le sujet, si souvent repris en sous-œuvre, des *Ménechmes* (3), mais plus compliqué, plus invraisemblable encore et beaucoup plus scabreux. Un des jumeaux est une jumelle : on ne sait trop pourquoi, sans doute pour agréer à l'auteur, tous deux se travestissent comme en temps de carnaval, et les deux souffre-douleurs de la pièce s'en éprennent à tort et à travers sur la foi de leurs habits. Le mari se fait porter dans un coffre magique chez le jeune garçon dont il veut faire sa maîtresse, et y trouve sa femme qui gardait la place. La femme est plus malencontreuse encore : elle attend impatiemment un amant dont elle a déjà expérimenté les mérites; après bien des transes, bien des difficultés, il arrive enfin, et ce n'est

rubato, per tenere il moccicone le cose sue senza una chiave, e senza una custodia al mondo.

(1) Nous écrivons *Calandria*, comme dans la première édition (Sienne, 1521) : c'est une forme empruntée à Plaute (*Asinaria*, *Aulularia*, *Cistellaria*, *Mostellaria*), qui se retrouve dans *La Cassaria*, de l'Arioste; *La Cazzaria*, de Vignali; *La Cofanaria*, d'Ambra; *La Comedia Floriana*, du principal personnage Florio, et beaucoup d'autres. *La Calandria* n'est pas la première comédie hors ligne écrite en italien, puisqu'elle ne date tout au plus que de 1506 (Palermo, *l. l.*, p. 536; voy. cependant Tiraboschi, t. VII, P. III, p. 144), et qu'à en croire le second prologue de *Il Negromante* de l'Arioste, représenté à Rome dans les premiers jours de 1520, *La Cassaria* et *I Suppositi* seraient de 1504 ou de 1505 :

Questa nuova commedia
Dic'ella aver avuta dal medesimo
Autor, da chi Ferrara ebbe di prossimo
La Lena; e già son quindici anni, o sedici,
Ch'ella ebbe La Cassaria e gli Suppositi.

On a même supposé (Barotti, *Difesa degli scrittori Ferraresi*; etc.) qu'elles remonteraient à 1498, mais elles ne furent certainement terminées que plusieurs années après. Voyez aussi ci-dessous note 3. *La Mandragore* est également de 1506, mais aucune pièce n'eut un succès aussi retentissant que *La Calandria* : elle fut représentée solennellement au moins quatre fois, à Urbin, à Rome, à Mantoue et à Lyon.

(2) Son vrai nom était Bernardo Divizio : il naquit en 1470, à Bibbiéna, dans le Casentin, fut nommé cardinal en 1513, et mourut en 1520. Si l'on prenait à la lettre un passage de Paul Jove, Bibbiéna aurait composé d'autres comédies : Poeticae enim et Etruscae linguae studiosus comoedias multo sale multisque facetiis refertas componebat, ingenuos juvenes ad histrionicam hortabatur, et scenas in Vaticano, spatiosis in conclavibus, instituebat; *Vita Leonis X*, l. IV, p. 97, éd. de Florence, 1551. Mais Bandini, qui a recherché curieusement tous les faits se rattachant à son histoire littéraire, n'en a trouvé aucune autre mention : voy. *Il Bibbiena, ossia il ministro di Stato*, Livourne, 1758.

(3) Après avoir été joués à la cour de Ferrare, en 1486, dans une traduction italienne à laquelle le duc lui-même prit part (Apostolo Zeno, *Lettere*, t. III, p. 160), ils servirent de sujet à la *Calandria*, à la *Moglie* de Cecchi, aux *Lucidi* et à la *Trinutia* de Firenzuola, aux *Simillimi* du Trissino, etc.

plus qu'une jeune fille. Quelle déconvenue! Avec quel empressement la matrone éperdue, court après un magicien et lui demande de rendre à son amant tout ce qu'il a perdu, coûte que coûte! Son mari est riche, et elle ne marchandera pas sur le prix. Facilement gagné par ses présents, le magicien promet son intervention, et en effet, par un nouveau chassé-croisé les jumeaux recouvrent leur sexe. Mais, si superlativement sot qu'il soit, Calandro soupçonne enfin les déportements de sa femme; il est assez mari pour ne pas vouloir être trompé, tempête, domine la situation à son tour, et la comédie finit dans les règles, par le mariage des jeunes gens selon leur cœur et la déroute des amoureux hors d'âge. La composition est aussi décousue que dans les plus mauvaises pièces de Plaute; les événements ne sont point préparés; les scènes se succèdent sans un lien visible qui les explique et les justifie, comme les tableaux mobiles d'une lanterne magique; les personnages apparaissent complaisamment dès que la situation l'exige, et s'esquivent aussitôt qu'ils ont produit leur effet, laissant au besoin le théâtre vide, jusqu'à ce qu'un autre, évoqué aussi par les nécessités de la pièce, vienne l'occuper à son tour. Mais ils ont tous une véritable personnalité et un caractère à eux. Tous parlent leur vraie pensée sans s'inquiéter de Dieu ni de l'auteur; ils ont la naïveté du vice, le cynisme de la dépravation, et chacun de leurs mots porte, chaque idée les met en relief comme fait dans une pochade une vigoureuse hachure. On les voudrait seulement moins compactes, moins unicolores, moins excessifs, mais ils auraient été moins Italiens.

Probablement l'Arioste était encore au collége sous l'influence et la férule de Grégorio, de Spolète, quand il commença ses deux premières comédies (1); mais il ne les termina

(1) *La Cassaria* et *I Suppositi.*

que sept ou huit ans après, lorsqu'il était devenu homme du monde et que son talent avait acquis toute sa liberté et toute sa force (1). Il ne faut cependant y chercher ni un but élevé, ni une inspiration profonde : c'est de la poésie superficielle, chaude et resplendissante comme une ondée de soleil en plein midi, où l'individualité des personnages, la pensée et la personnalité du poëte elle-même sont noyées dans la lumière. Un jour qu'il n'avait rien de mieux à faire, il a voulu se distraire de l'heure présente et s'amuser sans arrière-pensée, comme on s'amuse quand la vie garde encore les couleurs et les promesses du printemps, quand la Nature entière vous sourit et que vous entendez toutes les voix de la jeunesse vous chanter dans la tête. Sa plaisanterie n'a rien de sérieux, rien de vraiment agressif ni de bruyant : c'est comme un volant qu'on pousse en se jouant et qu'on renvoie, qui va, vient, voltige incessamment sur la raquette sans s'élever beaucoup et sans jamais tomber à terre. Le public ne pouvait rester insensible à tant de bonne humeur, mais c'était de la joie plutôt que de la gaieté : son rire s'arrêtait le plus souvent au sourire et n'éclatait pas. A travers ces naïfs épanouissements d'une joyeuse nature circule un autre courant un peu contraire : l'humaniste du seizième siècle a voulu contribuer à ces comédies, et il y a mêlé une gaieté traduite ou du moins renouvelée des Latins.

C'est tout-à-fait l'esprit de Plaute (2); mais cet esprit avait fait son temps, et ce n'est plus que du Plaute de seconde qualité,

(1) Elles sont supérieures, non-seulement à *La Scolastica*, qu'il n'a pas achevée, probablement parce qu'il n'en était pas content (voy. Ginguené, *Histoire Littéraire d'Italie*, t. VI, p. 218, note. Ce n'est pas ce que dit le prologue :

Una commedia
Aveva principiata; e preparavasi,
Com' avea fatto l' altre, trarla all' ultimo;

mais on ne peut pas en croire les prologues sur ces choses-là), mais au *Negromante*, dont l'intrigue est un peu embrouillée, et même à *La Lena*.

(2) *Plaute* signifie ici toutes les pièces qui lui sont attribuées, et nous ne pouvons en juger que d'après des versions probablement revues, corrigées et considérablement diminuées par des arrangeurs sans autorité, qui voulaient plaire à tout le monde et à la police.

du Plaute moins nerveux et moins façonné, moins varié, moins inépuisablement fécond et moins étincelant. Sa facilité et son entrain ne peuvent d'ailleurs faire illusion, le génie de l'Arioste n'avait rien de dramatique : les situations capitales sont habituellement étranglées, et les reconnaissances, rejetées dans la coulisse avec leur coup de théâtre et leur pathos. Les caractères sont ingénieusement conçus et rendus avec habileté; ils expriment bien la vie, mais ils ne vivent pas. Les personnages eux-mêmes sont des fictions poétiques plutôt que des réalités ; ils se meuvent, pensent à leur manière, raisonnent au besoin comme des personnes naturelles, mais il n'y a pas de corps sous leurs habits : ce sont des silhouettes légèrement estompées ou des caricatures invraisemblables. En ce temps de Renaissance l'esprit était à la mode : les princes goûtaient la Comédie comme des écoliers désœuvrés, et l'Arioste en a fait parce qu'il était poëte, érudit, courtisan, et qu'il croyait se devoir d'entreprendre tout ce qui concernait son état et favorisait sa fortune. Mais quelles que fussent sa fertilité d'invention et son érudition classique, il s'inspirait plus encore que Bibbiéna du théâtre de la rue; il accumulait dans ses pièces le mouvement et l'action, les méprises et les surprises, les contre-temps et les bonnes aventures (1). Ainsi que ses confrères indignes, les improvisateurs de tréteaux, il savait d'instinct que la Comédie italienne devait être insolente et gouailleuse, et ne craignait pas non plus d'attaquer les gens ridicules en les appelant par leur nom, lors même qu'ils se prélassaient dans un emploi (2) : la batte dont il se servait alors, res-

(1) Il nous a livré lui-même le secret de sa poétique :

Nè il più bel caso, nè il più memorabile
Fu mai : se ne farebbe una commedia ;
I Suppositi, act. v, sc. 8.

(2) Il y a certainement de la satire personnelle dans le rôle de l'Astrologo du *Negromante*, et dans celui du Frate predicatore de *La Scolastica*. L'Arioste n'a même pas craint de dire dans la rédaction définitive de *La Cassaria* (act. iv, sc. 2), celle qui fut représentée à la cour, devant le duc et ses principaux officiers :

Io so benissimo
L'usanze di costor che ci governano,
Che quando in ozio son soli, o che perdono
Il tempo a scacchi, o sia a tarocco, o a ta-
[vole,

semblait même outrageusement à un bâton. Si vives et si spirituelles qu'elles fussent, malheureusement le principal mérite de ses brillantes comédies n'en restait pas moins l'aisance de la forme, le vernis et la grâce du style, l'élégance et la fécondité de l'expression (1), et leurs qualités littéraires ont ébloui la Critique : elles l'ont empêchée d'en apprécier suffisamment l'esprit populaire.

Malgré son indépendance d'esprit, la profondeur ordinaire de ses vues et son originalité naturelle, Machiavel a suivi le courant de son siècle et modelé sur le patron commun ses œuvres de théâtre. Sa *Clizia* (2) et sa *Comédie sans nom* (3) sont des comédies latines à peine vêtues à l'italienne. *La Mandragore* elle-même, un chef-d'œuvre à ce qu'ont dit et redit les critiques qui n'aimaient pas les moines, est une histoire de la veille (4), mise en dialogue et racontée sans inspiration poétique ni pensée morale (5), uniquement pour se distraire des ennuis de l'oisiveté (6). Son dialogue est toujours spirituel et

O le più volte a flusso, e a sanzo, mostrano
Allora d' esser più occupati. Pongono
All' uscio un servidor per intromettere
Li giocatori, e li ruffiani, e spingere
Gli onesti cittadini in dietro, e gli uomini
Virtuosi.

(1) Nous parlons surtout des versions en prose : la cadence des *sdruccioli* sans rime est assez plate et assez monotone pour rendre moins sensible aux mérites du style de la rédaction en vers.

(2) C'est une imitation de la *Casina* de Plaute : le quatrième acte est même traduit presque littéralement du latin. La plus ancienne édition connue est celle de Florence, 1537, in-8°.

(3) Elle a été attribuée par quelques écrivains à Francesco d'Ambra; mais on s'accorde aujourd'hui à la croire de Machiavel. Le sujet est la fornication, complétement impunie, d'un moine avec une femme mariée. Pour couronner l'œuvre, la femme adultère dit à la fin : *Ringraziato sia Dio!* et le moine répond : *E la sua Madre ancora!*

(4) Machiavel en convient dans le prologue :

Noi vogliam che s' intenda
un nuovo caso in questa terra nato,

et Paul Jove va jusqu'à dire : Ut illi ipsi ex persona scite expressa in scenam inducti cives, quamquam pracalte commorderentur, totam inustae notae injuriam civili lenitate pertulerint; *Elogia*, ch. LV.

(5) Machiavel s'inquiétait si peu de la moralité pratique de ses œuvres que dans le *canzone* qui termine la *Clizia*, dont l'obscénité est peut-être encore plus grande que celle de *La Mandragola*, il ne craignait pas de dire aux spectateurs :

Mastro saggio e gentile
di nostra umana vita, udito avete;
or per lui conoscete
qual cosa schifar dessi e qual seguire.

(6) Il le dit lui-même dans le prologue :

E se questa materia non è degna,
per esser più leggieri,
d' un uom che voglia parer saggio e grave;
scusatelo con questo, che s' ingegna
con questi van pensieri
fare il suo tristo tempo più soave.

hardi, souvent profond; mais il s'attarde trop dans des détails oiseux et ne songe pas suffisamment à son but : ce sont des conversations écoutées aux portes et sténographiées, plutôt qu'un dialogue composé pour la scène. L'intrigue, très-grossièrement ourdie, a pour cheville ouvrière un mari qui veut à toute force être trompé. Sans doute elle est possible, puisque l'histoire était réelle, mais elle ne produit aucun effet dramatique : la sottise a des bornes au théâtre, le ridicule s'arrête où le dégoût commence. Ses peintures saisissent vivement l'esprit, mais sans lui plaire; elles l'étonnent par leur licence cynique et ont surtout un succès de scandale. Ce n'est rien moins qu'une création poétique; c'est la reproduction photographique d'une réalité, qu'avec plus de poésie et plus d'habileté l'auteur eût concentrée et mieux éclairée. Son mérite, et il est grand dans l'histoire du Théâtre, c'est d'avoir donné de la vie aux personnages. Nous exceptons l'amoureux, un jeune premier insignifiant et effacé comme la plupart des jeunes premiers, qui ne paye de sa personne que dans la coulisse. La jeune femme est aussi un peu voilée : sa jeunesse est une seconde enfance, elle ne se doute même pas encore que son mari soit un sot. Aussi honnête qu'on peut l'être quand on n'a que la moralité de l'habitude, elle a l'instinct du bien et la curiosité des filles d'Ève pour le mal. Dévote comme l'étaient les ingénues du quinzième siècle, surtout en Italie, sa dévotion n'est pas de l'humilité d'esprit et de la tendresse d'âme, mais de l'abêtissement : si étrange et si pervertissante que soit la parole d'un moine, elle y croit plus qu'à sa propre conscience et y subordonne ses plus légitimes répugnances (1). Sa mère ne paraît qu'un instant, mais il lui suffit pour se mettre pleinement en saillie : c'est une vigoureuse commère, sanguine et bien rablue, très-experte dans toutes les choses de la vie, im-

(1) A che mi conducete voi, Padre!... Non credo mai esser viva domattina; Act. III, sc. 11.

périeuse jusque dans ses conseils, qui marche droit à son but, la tête haute, sans s'embarrasser des obstacles du dehors ni des scrupules du dedans, et tient pour une bénédiction du Ciel toute occasion, morale ou non, de satisfaire son tempérament (1). Le parasite qui mène l'intrigue n'est plus ce glouton grossier et ridicule du Théâtre antique, qui tendait le derrière aux coups de pieds comme le pitre de nos foires; c'est un aimable compagnon, fin connaisseur en bonne chère, qui se fait respecter des gens dont il pique les assiettes et se plaît à payer sa nourriture par de bas et honteux services. C'est un Italien, tel que les voulait Machiavel, intrigant et tortueux de naissance, menteur par habitude et amour inné du mensonge, regardant les sots comme le patrimoine des gens d'esprit qui n'en ont pas d'autre et ne respectant ni la loi divine ni les sbires, un audacieux coquin doublé d'un diplomate, qui entreprend indifféremment le bien et le mal, et met à réussir, même à la prostitution d'une femme, un amour-propre d'artiste. Quant à Nicia, le mari trompé et content, c'est la sottise en bonnet carré. Tout docteur qu'il soit à l'Académie, il est si naïvement et si présomptueusement bête dans la vie ordinaire, qu'il croit aussitôt tout ce qu'on lui donne à croire et s'imagine ensuite l'avoir pensé tout seul. Son étroit cerveau ne peut contenir qu'une idée à la fois, et le premier venu l'y met comme avec la main. Sur la foi d'un médecin inconnu, il croit à la vertu fécondante d'une infusion de mandragore, et pour s'assurer d'un héritier qui soit bien à lui, conduit lui-même au lit de sa femme un amoureux, déguisé en goujat (2); puis il va se coucher de son côté, et se félicite le lendemain d'avoir si bien employé sa nuit. Poussée à ce point, la sottise nous semblerait

(1) Di che ai tu paura, moccicona? e' ci sono cinquanta donne in questa terra, che ne alzerebbono le mani al cielo; *Ibidem*.

(2) Il raconte le lendemain comme il a été bien avisé : Poichè aveva messa mano in pasta, io ne volsi toccare il fondo : poi volsi veder s' egli era sano. S' egli avesse avuto le bolle : dove mi trovava io! Act. v, sc. 2.

nauséabonde, mais le personnage était là, dans toute sa réalité, avec sa robe et son importance, et les spectateurs qui l'avaient vu à l'œuvre le trouvaient assez vrai pour être amusant et parfaitement vraisemblable. Le chef-d'œuvre de la pièce est le frère Timoteo, un bon moine du temps, ni pervers, ni hypocrite, très-religieux au fond, très-dévoué à ses devoirs, mais très-persuadé que le premier de tous est l'intérêt de son couvent. Il se laisse entraîner à une bien vilaine action, sans beaucoup de résistance, mais il n'est pas habitué à juger, comme un philosophe, les péchés par leur gravité intrinsèque : on lui a appris que les aumônes en changent la nature, et il est très-disposé à croire vraiment qu'il y en a, tels que l'adultère, qui peuvent devenir si légèrement véniels, qu'on les efface avec un peu d'eau bénite (1). Malgré les profits de sa complaisance, il a des scrupules d'honnête homme qui ressemblent à des remords (2); mais son couvent a des besoins, la dévotion ordinaire ne rend plus autant qu'autrefois, ses appétences de moine redeviennent les plus fortes, et en tendant de nouveau la main (3), il promet à la jeune femme, très-réconciliée avec son péché et très-rassurée sur ses conséquences, qu'avec l'intercession de la bonne Vierge ce sera un gros garçon (4).

L'Arétin était vraiment un homme de son pays et de son temps, et la Nature avait fait les choses grandement. Elle lui avait donné une personnalité indisciplinable, une verve inépuisable d'impro-

(1) Io vi giuro, Madonna, per questo petto sacrato... che è un peccato che se ne va con l'acqua benedetta; Act. III, sc. 11.

(2) Dio sa ch'io non pensava a ingiuriare persona; stavami nella mia cella, diceva il mio officio, intratteneva i miei Devoti : capitommi innanzi questo diavolo di Ligurio (le Parasite) che mi fece intignere il dito in un errore, donde io vi ho messo il braccio e tutta la persona, e non so ancora dove io m' abbia a capitare; Act. IV, sc. 6.

(3) Io ho aver danari per la limosina; Act. V, sc. 6.

(4) La première édition avec date est de Rome, 1524; mais Gamba en cite une plus ancienne, s. l. n. d., et M. Brunet (*Catalogue méthodique*, n° 16627) en indique une sous le titre de *Commedia di Callimaco e di Lucrezia*, sans lieu ni date, qui aurait été imprimée vers 1500. *La Mandragola* serait alors peut-être la première grande comédie italienne, mais il faudrait examiner soigneusement cette édition avant de s'aventurer à en rien conclure.

visateur, une crânerie d'insolence, un esprit de terroir trop prononcé et trop âcre pour se pouvoir dissimuler jamais : aussi, quoique ses comédies se rattachassent également par leur développement et quelques autres souvenirs (1) au Théâtre antique (2), étaient-elles restées beaucoup plus italiennes. La différence si marquée de ses pièces serait à elle seule une preuve qu'il travaillait au hasard, sans se régler sur un modèle qui gênât la liberté de ses inventions (3). Tantôt il n'a pas d'autre sujet qu'un seigneur qui, dans un jour de bonne humeur, veut marier un de ses gens malgré lui, et il se trouve à la fin que le mariage lui-même était une farce, et la fiancée, un page (4). Tantôt il réunit et emmêle autant d'occurrences à peu près impossibles que dans un mauvais roman en quatre volumes : des enfants au berceau volés par des pirates et miraculeusement reconnus à l'heure du dénoûment; une fille passant pour un garçon, et un garçon passant pour une fille ; trois jumeaux d'une ressemblance merveilleuse; deux jeunes personnes fort honnêtes qui se livrent d'emblée à leur amant (5). Comme dans les pièces spontanées de la place publique, les scènes pressent ou ralentissent l'action selon la verve et l'inspiration du moment ; elles sont abruptes, étranglées, décousues, s'effondrent quand elles sont finies et

(1) Ainsi, pour en citer une preuve incontestable, *Il Marescalco* finit comme une pièce latine par *Valete et plaudite*.

(2) Nous ne disons pas seulement latin : l'Arétin connaissait certainement Aristophane par quelque traduction. Il fait dire à une femme parlant de son mari qui se pose en philosophe : Tormi il cervello col farmi incapace, se la cicala canta col culo, o con le rene, et elle ajoute presque immédiatement qu'elle rit del provar egli, che i tuoni sono le corregie dei nuvoli; *Il Filosofo*, act. IV.

(3) L'Arétin lui-même en convient implicitement dans le prologue de *La Cortigiana* : Or tiriamoci da parte, e se voi vedessi uscire i personaggi più di cinque volte in scena, non ve ne ridete, perchè le catene che tengono i molini sul fiume, non terrebbeno i pazzi d' oggidì.

(4) Dans *Il Marescalco* : c'est là où se trouve probablement la source de la consultation de Panurge sur le mariage, que Molière s'est ensuite appropriée; mais l'Arétin avait lui-même dévalisé une farce populaire de Bern. Giambulari : Istoria nova de uno contrasto dignissimo : interlocutori uno Philosopho con uno suo Amico qual sia el meglio prender moglie o non, con rason et autorita, et volendo alcun maritarse questo dichiara e dimostra la via e il modo che ogniun debba tenire. Cosa vera et chiamasi *Sonaglio delle donne*.

(5) Dans *La Talanta*.

laissent le théâtre vide. C'est comme sur les tréteaux une force comique brutale, sans apprêt ni mesure; une gaieté endiablée et grossière (1); des caractères tranchés, bien en relief, soutenus sans broncher jusqu'au bout et voulant trop faire rire; des allusions satiriques aux hommes et aux choses (2); quelquefois même des attaques à fond de train; des obscénités qui enchérissent encore sur les grossièretés ordinaires de la Comédie et semblent se plaire dans l'ordure comme dans un comique de bon aloi (3); des plaisanteries, consacrées par la risée publique, sur les habitants d'une ville entière et leur représentation par une sorte de bouc émissaire (4); un dialogue hardi, mordant, nerveux, bien approprié à chaque personnage, mais se croyant une importance majeure dans la pièce, usurpant sans façon la première place et substituant l'esprit du mot au comique du caractère et au développement de l'action. Le style est rude, lâche, traînant, facile, sans élégance affectée, sans même une grande propriété d'expression : c'est de bon et franc italien,

(1) Il se plaît à faire altérer les noms propres, même par des personnages qui ne sont rien moins que ridicules : ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, une femme bien élevée appelle Sénèque le philosophe *Senepa Teologo* (*Il Filosofo*, act. IV). Les personnages eux-mêmes se moquent de la pièce. Un mari outragé croit avoir enfermé l'amant de sa femme dans sa bibliothèque, et se dispose à s'en venger; mais grâce à une seconde porte la femme lui substitue un âne, et le valet dit : Ma se per caso la libraria del poieta non fosse a piè piano, donde si trovarebbe il modo di cavare Policretolo de l'aberinto? *Ibidem*.

(2) Naturellement beaucoup nous échappent, mais il est difficile de ne pas rapporter à des faits réels, très-connus du public, ce campagnard qui, pour être bien sûr qu'on ne lui volera pas sa mule pendant son sommeil, passe son bras dans la bride, et donne seulement au voleur la peine de débrider la bête (dans *La Talanta*); cet imbécile qui pour devenir courtisan se laisse pousser et aplatir dans un moule à courtisans (dans *La Cortigiana*), et cette abbesse à qui la sage-femme fait croire che le doglie che l'han fatta partorire, siano di quelle di mal di fianco; *Il Filosofo*, act. V.

(3) Nous nous permettrons deux citations parce qu'elles caractériseront la licence de ces comédies beaucoup mieux que toutes nos assertions. En sa qualité de langue étrangère, l'italien jouit à peu près des priviléges que le sévère Boileau reconnaissait au latin, et les dames ne lisent pas les notes : en tout cas nous les prévenons que c'est ici le côté des hommes. Dans *La Cortigiana*, Maître Andréa dit à Maco que pour être courtisan il faut savoir : Far la ninfa et essere agente et patiente, et comme Maco ne comprend pas, Maître Andréa s'explique : Moglie e marito vuol dire. Ailleurs, une femme, reprochant à son mari de la négliger pour étudier les secrets de la Nature, lui dit devant sa mère et des valets : La natura chi sta fra le cosce, e non quella che si vede in le cose, dovevasi da voi contentare; *Il Filosofo*, act. IV.

(4) Il y a dans *La Cortigiana* un habitant de Sienne, et un Vénitien dans *La Talanta*.

tel qu'il se trouvait dans la bouche des gens du peuple lorsqu'ils faisaient de la prose sans le savoir (1).

A la suite de ces ouvriers de la première heure surgit une pléiade de petits poëtes comiques en prose et en vers, sans aucun trait marqué qui les caractérisât et les distinguât réellement les uns des autres (2). Dolce (3) comme Cecchi (4), Parabosco (5)

(1) Son théâtre se compose des quatre pièces que nous avons eu l'ocasion de citer, et de *Lo Ipocrito*.

(2) Malgré l'indépendance et l'originalité de son esprit, Giordano Bruno a lui-même suivi les errements habituels dans son *Candelajo* (Paris, 1582). L'intrigue, sans intérêt d'aucune sorte et très-chargée d'incidents, met à peu près sur le même plan un barbon amoureux comme un jouvenceau, un autre vieillard d'une avarice sordide et un pédant que sa science acquise rend encore plus ridicule et plus sot que ne l'avait fait la Nature. Tous trois sont également exploités et dépouillés par des femmes galantes, des marins, des soldats et des chevaliers d'industrie. *Il Candelajo* (Le Chandelier) a été traduit en français sous le titre de *Boniface et le Pédant* (Paris, 1633, in-8°), et Cyrano de Bergerac s'en est approprié une partie dans *Le Pédant joué*.

(3) Sa comédie la plus curieuse est *Il Marito* (notre édition est de Venise, 1547, et ce n'est pas la première), l'Amphitryon de Plaute devenu un bourgeois de Padoue, par conséquent sans merveilleux mythologique, c'est-à-dire avec toutes les impossibilités matérielles et la scandaleuse immoralité du sujet. Le *Deus* de la fin est un moine qui se charge moyennant finance d'innocenter l'adultère et de persuader au mari, trompé crûment devant le public, qu'il ne l'a pas été du tout, et que l'amant de sa femme était un sylphe, dont le corps n'avait qu'une vaine apparence et ne pouvait l'offenser en rien. Le respect du bonhomme pour le froc ne lui permet pas de révoquer en doute les bourdes ridicules du moine. Il lui donne aussi de l'argent pour distribuer aux pauvres :

Padre, prendete questo per limosina,

et le Père lui fait sceller par un baiser sa réconciliation avec sa très-chaste et très-fidèle épouse :

Ma prima, ch'io vadami,
Vorrei veder, che a questa tua castissima
Consorte, laqual t'ama con le viscere
Del cuore, e pare una colomba candida,
Desti in segnal di charitade un' osculo.

(4) Notaire de son métier, mais avant tout poëte dramatique infatigable et entreprenant avec un égal succès, tant en prose qu'en vers, la tragédie et la comédie, le mystère et la farce. Une de ses pièces les plus amusantes est *L'Assiuolo* (Le Hibou, Venise, 1551), qui, à en croire le prologue, ne lui aurait pas coûté de grands frais d'imagination : ce serait comme *La Mandragore*, une histoire réelle, un caso nuovamente accaduto in Pisa tra certi giovani studianti e certe gentildonne. Il y a cependant un vieux docteur, mari d'une femme charmante et amoureux d'une matrone, qui imite le cri du hibou pour apprendre aux intéressés qu'il fait le pied de grue au lieu du rendez-vous; deux jeunes femmes bien élevées qui se livrent par hasard à deux jeunes gens qu'elles connaissent à peine, et n'en éprouvent aucun remords ; une entremetteuse qui porte l'habit de religieuse; un domestique spirituel et fidèle qui mène son maître comme dans le Théâtre antique ; un autre très-fidèle aussi et que sa grosse bêtise rend un fléau pour son maître; une serrure qui joue un rôle capital, et un dénoûment semblable à celui de *Georges Dandin*, si ce n'est que le Dandin est content.

(5) Auteur de huit comédies, dont la plus célèbre, *Il Viluppo* (Venise, 1560), tire son nom d'un valet très-amusant qui mène l'intrigue. C'est un sujet romanesque et sans unité d'action, qui rachète ses irrégularités par la vivacité du dialogue, l'originalité et le piquant des détails. Il y a une fille volée et reconnue; une autre qui se fait passer pour morte et se travestit en valet; un vieillard trop sensible, exploité à fonds perdu, et un sorcier qu'on attrape comme un sot.

comme Il Lasca (1), Bentivoglio (2) comme Firenzuola (3) et Francesco d'Ambra (4), ils ont tous de la facilité, beaucoup d'esprit de repartie et une gaieté étourdissante (5); tous prennent sans se gêner en rien les plus grandes libertés avec les mœurs (6) et respectent scrupuleusement la langue. La Comédie antique était pour eux le beau idéal du genre, et ils l'imitaient de leur mieux avec une admiration réelle et un peu de pédanterie (7). Les plus poëtes ne cherchaient même pas à mettre dans leurs pièces une idée poétique qui les sortît de la platitude d'une aventure vulgaire : ils choisissaient tout simplement pour sujet la première histoire venue, celle dont on riait dans la rue (8), en grossissaient le comique, la compliquaient

(1) C'est le nom littéraire qu'avait pris Grazini, si connu par ses contes (*La Cena*). On a de lui sept comédies en prose : son chef-d'œuvre, *L'Arzigogolo* (Florence, 1750), du nom d'un paysan qui joue un des principaux rôles, n'est pas sans rapport avec *L'Avocat Pathelin.*

(2) Il avait composé trois comédies en vers, dont une (*I Romiti*) semble perdue; une autre, *I Fantasmi* (non *Il Fantasma*, comme le dit Ginguené, t. VI, p. 294), n'est qu'une imitation, à la vérité très-libre, de la *Mostellaria* : la plus estimée est *Il Geloso*, Venise, 1547, et non 1544, comme l'indique *Le Manuel du Libraire.*

(3) On n'a de lui que deux comédies en prose : *I Lucidi* (Florence, 1549), une imitation très-libre des *Ménechmes* de Plaute, et *La Trinutia* (Florence, 1549), qui malgré sa triple action et sa grande invraisemblance est une des pièces les plus gaies, le plus vivement conduites et les plus amusantes de la langue.

(4) Auteur de trois comédies en prose, que l'on a souvent regardées comme les chefs-d'œuvre du genre. La première, à tous égards, *Il Furto*, fut jouée en 1544 avec beaucoup de pompe, par les Académiciens de Florence, dans la salle même de leurs séances, et imprimée à Venise en 1560. C'est l'histoire très-plaisante d'un coupon de drap volé, qui, de vol en vol, revient dans les mains de son premier possesseur, et amène la reconnaissance d'une jeune fille volée aussi dans son enfance.

(5) Naturellement, il y a cependant des degrés et des nuances : ainsi, par exemple, Cecchi a plus de vivacité et de verve; le Lasca est plus correct, plus élégant, moins dévergondé et moins gai.

(6) On ne se doutait pas qu'il y eût une moralité pour les fictions du Théâtre. Dolce disait à la fin du prologue de *Il Marito*, une des pièces les plus scandaleuses de la langue :

La comedia
E tal, che, quando non vi gravi spendere
Due hore in ascoltarla con silentio,
Penso vi rechera diletto et utile.

D'incroyables licences se trouvent même dans *L'Amor costante*, d'Alessandro Piccolomini (Lo Stordito), archevêque de Patras et l'un des plus savants littérateurs de son temps, qui fut représenté publiquement pour fêter la venue de Charles-Quint à Sienne, en 1536.

(7) Ce n'était pas seulement sa pensée, mais celle de tous les érudits, que Bentivoglio exprimait dans le Prologue de *I Fantasmi* :

Io dirò sempremai
Ch' i nostri antiqui fur tanto ingegnosi
In ogni studio loro, et tanto bene
Seppero dire et far, che noi moderni
Non sappiam dir, ne far perfettamente
Alcuna cosa, se dietro a i famosi
Vestigi lor non ci sforciam di gire.

(8) Nous avons déjà cité (p. 167, note 4) l'exemple de Machiavel et (p. 173, note 4) celui de Cecchi; nous ajouterons seulement ici que *La Lena* de l'Arioste, et trois pièces de Dolce, *La Fabbrizia*, *Il Ragazzo* et *Il Ruffiano* ont pour fondement des aventures réelles.

d'incidents secondaires et la faisaient moins représenter par de véritables acteurs que raconter par des *récitateurs* (1), qui se passaient successivement la parole. De but, moral ou non, ils n'en avaient aucun sinon de s'amuser un instant et d'égayer les autres (2), ne prenaient nullement leur travail au sérieux, et s'inquiétaient surtout de terminer très-vite ce qu'ils avaient souvent commencé par hasard (3). Ils comptaient sur un public à leur usage (4), familiarisé de longue date avec les grossièretés latines (5) et très-disposé à accueillir par des applaudissements la crudité des mots et la licence des idées qui le feraient rire (6). La présence de femmes à respecter n'imposait de re-

(1) C'est le mot (*Recitatori*) que l'Académie des Intronati de Sienne employait en 1543 dans *Gl' Ingannati*. Le prologue de *Il Viluppo* se servait également de l'expression *Recitanti* : voy. ci-après note 4. On lit même dans l'édition de Venise, 1527, *Eutychia, comedia di Nicola Grasso, Mantovano, novamente historiata* (racontée), et dans une édition de l'année précédente : *Comedia nobilissima et ridiculosa chiamata Floriana, novissimamente historiata et emendata con l'essemplare del proprio autore*; Catalogue Yéméniz, n° 1976.

(2) Sono trovate le commedie per giovare e per dilettare alli spettatori; Machiavel, *Prologue de La Clizia*. Varchi s'en plaignait naïvement dans la préface de *La Suocera* : Non pare che avessero altro intendimento, che di far ridere, pigliando per loro proprio e principale fine quello, il quale doveva essere secondario e per accidente; e pure che questo avvenisse, in qualunque modo il facessero non si curavano.

(3) Cecchi mettait six jours, dix au plus, à faire une comédie, même en vers :

Ma l' ha
Formate di sua mano in tanto tempo
Quant' ha da Santo Stefano a Calen' di
Gennaio (six jours).....
Nè il tempo breve vuol che levi il credito
A questa sua, che' e' non fe' mai alcuna
Ch' e' vi mettesse più di dieci giorni,
E ci comprendo quelle ch' ebbon si
La calca all' uscio;

Prologue de *Le Maschere*.

Les Intronati travaillaient encore plus vite : on lit dans le prologue de *Gl' Ingannati* : In tre di hanno fatto una comedia, et hoggi vi la voglio far vedere et udire, se voi vorrete.

(4) Parabosco fait intervenir dans le prologue de *Il Viluppo* un amateur de spectacle, qui demande où se donne la comédie; on lui dit : Io te la (casa) insegnaro, ma difficilmente entrar potrai, et il répond : Perchè? Sono forse questi recitanti et compagni di si fatta maniera, che non vogliono lasciare intrare le genti?

(5) Bibbiéna disait même dans un passage du prologue de *La Calandria*, où il voulait expliquer à ses auditeurs pourquoi il ne l'avait pas écrite en latin : Però grato esser vi dee, sentire la commedia nella lingua vostra : aveva errato, nella nostra, non nella vostra.

(6) Cecchi disait dans le prologue de *L'Assiuolo* : E se la vi paresse per avventura un poco più licenziosa o nelle parole, o nell' atto stesso, che l' altre sue parute non vi sono; scusatelo, che, avendo una volta voluto uscire e di ritrovamenti e di mogliazzi, non ha possuto far di meno. Machiavel faisait de l'obscénité une nécessité théorique : Ma volendo dilettare, è necessario muovere gli spettatori a riso, il che non si può fare mantenendo il parlar grave e severo : perchè le parole che fanno ridere, sono o sciocche, o ingiuriose, o amorose (obscènes); *Prologue de La Clizia*. Tiraboschi, si empressé à mettre les gloires nationales en relief, disait qu'on ne pouvait pas réussir au-

tenue ni à l'auteur ni aux spectateurs : il n'y avait dans l'auditoire que de grandes dames et des courtisanes (1); les unes étaient au-dessous du respect par leur métier, et en se mettant au-dessus les autres croyaient affirmer leur supériorité et en faire montre. Il y avait bien çà et là quelques abbés en petit collet (2), mais les cardinaux eux-mêmes étaient habitués à toutes les libertés du latin; ils ne rougissaient plus pour si peu, et l'on pouvait oublier la présence et le caractère des gens graves, qui en venant au théâtre s'étaient eux-mêmes si complétement oubliés. Jamais les personnages n'agissent et ne pensent dans ces comédies pour leur propre compte : on dirait des pions qui se tiennent invariablement à leur case jusqu'à ce que la main du joueur s'en saisisse et les pousse. L'auteur explique leur marche; mais il la démontre au tableau, et ne les montre pas à l'œuvre. Les événements se succèdent, se développent, gravitent par leur propre force vers le dénoûment : ce sont eux qui entraînent les personnages à leur suite. Les plus singuliers incidents s'y croisent, s'enchevêtrent, s'entassent les uns sur les autres (3) : le public, habitué aux changements à vue de la po-

trement que con una sfacciata impudenza nelle parole, ne' gesti, nelle azioni; perciocchè in que' tempi sì liberi e dissoluti avveniva pur tropo che quanto più oscena era qualche commedia, tanto più fosse applaudita. Il va même jusqu'à ajouter que ces premières comédies por la maggior parte o son sì languide e fredde, che muovono a noja, o son sì disoneste che ributtano ogni animo saggio ed onesto; *Storia*, l. III, par. LXI. Voyez aussi Giraldus, *De poetarum Historia,* dial. VIII, et le passage du prologue de *Il Ragazzo*, cité p. 179, note 3.

(1) Ma perchè 'n questa terra è certa usanza,
Donne, che voi non potete venire
a vederci alla stanza (les comédies),
dove facciamo ognun lieto gioire,
se ci volete aprire,
Verremo in casa a far gustarvi in parte
la dolcezza, e 'l piacer della nostr' arte;

Il Lasca, *Canti carnascialeschi*, p. 500. Voy. aussi le passage de Cecchi, cité dans la note suivante, où il n'est pas fait mention de femmes parmi les spectateurs.

(2) Cecchi disait dans le prologue de *La Moglie* : Già son alcuni di voi, a' quali par esse venuti qua in vano; ricordandosi altri d' esser preti, altri d' avere altra moglie a casa, di maniera che, non potendo senza pericolo di fuoco impacciarsi di nuova moglie, giudicano questa festa non essere per loro.

(3) Il m'est souvent tumbé en fantasie comme, en nostre temps, ceulx qui se meslent de faire des comédies (ainsi que les Italiens qui y sont assez heureux) employent trois ou quatre arguments de celles de Térence ou de Plaute pour en faire une des leurs : ils entassent en une seule comédie cinq ou six contes de Boccace. Ce qui les faict ainsi se charger de matière, c'est la desfiance qu'ils ont de se pouvoir soustenir de leurs propres graces : il faut qu'ils treu-

litique et aux surprises de l'histoire, croyait d'avance que le hasard le plus inattendu est toujours possible quand les dés ne sont pas pipés, et n'était pas venu pour ergoter contre la pièce, mais pour se distraire. Il avait assez d'imagination pour ne pas se préoccuper de l'illusion matérielle beaucoup plus que de la vraisemblance morale (1) : les femmes étaient des hommes (2) ; la scène se passait dans la rue (3) ; on avait fait un théâtre d'une salle quelconque (4), et il représentait ce qu'il pouvait (5). Mais tout en marchant dans les souliers de Plaute, la Comédie italienne du seizième siècle avait trop d'esprit pour

vent un corps où s'appuyer, et n'ayants pas du leur assez de quoy nous arrester, ils veulent que le conte nous amuse; Montaigne, *Essais*, l. II, ch. 10.

(1) On se permettait tout : dans l'espace de trois scènes, un des personnages de *I tre Tiranni*, de Ricco (Ricchi, d'après Allacci), va de Bologne à Saint-Jacques de Compostel et revient à son point de départ. Parabosco disait même dans un passage du prologue de *Il Viluppo*, où il parlait des invraisemblances de sa pièce : Questi accidenti sono posti per ornamenti della Comedia, e non hanno corpo nel soggetto, e perciò a mio giudicio non si posson riprendere. Aussi ne faisait-on aucune distinction entre la comédie et la farce : à la fin d'une pièce imprimée à Sienne en 1510, il y a *Finita la Commedia del Damiano*, et un des acteurs dit aux spectateurs, sans doute par une allusion bien peu convenable, à l'*Ite missa est :* Licentia haviate ; la farsa è finita.

(2) Cecchini disait en 1614 : Non sono cinquanta anni, che si costumano donne in scena; *Discorsi intorno alle comedie*, p. 16. Selon Riccoboni, *Histoire du Théâtre italien*, t. I, p. 42, et Quadrio, t. III, P. II, p. 240, ce serait vers 1560 qu'elles y parurent d'une manière régulière. Sans doute cependant elles avaient continué de figurer sur les tréteaux, puisque dans la scène 1re de l'acte I du *Filosofo*, l'Arétin ne trouvait pas de plus grosses injures à faire adresser à une femme que Puttana dell' osteria, rinego del trespolo.

(3) C'était un héritage des Romains, et les poëtes qui l'avaient le plus respectueusement accepté sentaient eux-mêmes que cette scène en public excluait du théâtre les meilleurs sentiments et tous les incidents de la vie intime. L'Arioste disait à la fin de *I Suppositi* :

Ma che volete voi qui far in pubblico?
Andiamo in casa.

(4) Parabosco faisait dire à un des interlocuteurs du prologue de *Il Viluppo* : Apunto adesso mi volgeva intorno per vedere a cui potessi dimandar dov' è la casa, entro laquale essa comedia si recita.

(5) Pendant la première période de la comédie populaire, il ne représentait rien. Sulpizio disait, à la fin du quinzième siècle, dans la dédicace de son *Commentaire* de Vitruve au cardinal Riario, neveu de Sixte IV : Tu etiam primus picturatae scenae faciem, cum Pomponiani comoediam agerent, nostro saeculo ostendisti. Plus tard, on s'est servi des décorations et des costumes que l'on avait sous la main. L'Arioste disait dans le prologue de *Il Negromante* :

Qui troverete Cremona essere
Oggi venuta intera col suo popolo...
So che alcuni diranno, ch' ella è simile,
E forse ancora ch' ella è la medesima,
Che fu detta Ferrara, recitandosi
La Lena; ma avvertite, e ricordatevi
Che gli è da carnoval, che si travestono
Le persone.....
Questa è Cremona, come ho detto, nobile
Città di Lombardia, che comparitavi
È innanzi con le vesti, e con la maschera
Che già portò Ferrara, recitandosi
La Lena.

ne pas vouloir être un peu de son temps (1) : elle avait congédié de son personnel l'Esclave, cet homme mis violemment hors de l'Humanité que le christianisme y avait fait rentrer à l'amiable, et l'Esclave était le factotum de la Comédie romaine. On avait bien cherché à le remplacer par un intrigant officiel qui supportât comme lui tout le faix de la pièce; mais l'intrigue n'est pas même en Italie une profession patente qui puisse devenir un Caractère fixe : les diplomates en titre ne mettent pas leur grand costume et toutes leurs croix quand ils veulent faire de la diplomatie. Il avait fallu répartir son rôle de Providence dramatique entre les différents personnages (2) : ils étaient moins passifs, concouraient davantage au développement des faits; leur action se croisait, se combattait, et la pièce se trouvait par la force des choses plus variée, plus accidentée, plus attachante. L'intérêt du sujet et la curiosité du

(1) Les auteurs s'en excusaient ou s'en vantaient souvent dans leurs prologues : nous en citerons seulement quelques exemples. La Comedia per non essere elleno altro ch' uno specchio di costumi della vita privata et civile, sotto una immagine di verità, non tratto da altro che di cose, che tutto 'l giorno accaggiono al viver nostro. Non ci vedrete riconoscimenti di giovani, o di fanciulle, che hoggidi non ne occorre; Gelli, Prol. de *La Sporta*. Aristotile, e Oratio viddero i tempi loro, ma i nostri sono d' un' altra maniera; habbiamo altri costumi, altra religione, e altro modo di vivere, e però bisogna fare le comedie in altro modo; Il Lasca, Prol. de *La Strega*. Nell' altre cose ha seguitato l' uso de gli antichi. Et se vi parrà, che in qualche parte l' habbi alterato; considerate, che sono alterati ancora i tempi, e i costumi, i quali son quelli, che fanno variar l' operationi, e le leggi dell' operare. Chi vestisse hora di toga, e di pretesta, per begli habiti, che fossero, ci offenderebbe non meno, che se portasse la berretta a taglieri, e le calze à campanelle; Annibal Caro, Prol. de *Gli Straccioni*. Nellaqual non vedrete tornare persone absenti, non riconoscersi genti incognite, non farsi scambiamenti de panni, ne somiglianze de visi, non sproportionati discorsi, ma vive ragioni persuadersi à questo il vero, dissuadersi à quell' altro il falso, far' acquisto di cuori perduti, di pensieri smarriti e di speranze dubbiose; Bernardino Pino, Prolog. de *Gli ingiusti Sdegni*. Cette réalité était un besoin si senti de tous, que l'on ne craignait pas d'introduire la peinture des mœurs italiennes et la satire des hommes du temps dans des pièces dont l'action se passait à une autre époque et dans un pays différent, même quand on s'y proposait un but religieux : voy. la *Suzanna* et le *Santo Onofrio*, de Castellano de' Castellani; dans Palermo, *I Manoscritti Palatini di Firenze*, t. II, p. 420 et 436.

(2) On aurait voulu le confier au Valet, au Servo, et des exemples beaucoup trop nombreux en sont restés dans notre ancien théâtre. Fessenio, le valet de l'amoureux de *La Calandria*, disait encore comme dans Plaute : Io non ho mai un riposo al mondo : nè perciò mi dolgo, perchè chi in questo mondo sempre si sta, ha il viver morto (la vie d'un mort) : se vero è che un buon servo non dee mai avere ozio, io pur tanto non ne ho, che possa pure stuzzicarmi gli orecchi; Act. I, sc. 1. Cette active et toute-puissante intervention était commode, mais trop étrangère à la réalité des choses pour paraître suffisamment vraisemblable à un public qui voulait croire à ce qu'il voyait.

dénoûment (1) s'ajoutaient au charme du beau style et au mérite des souvenirs classiques pour attirer des spectateurs, de plus en plus nombreux et étrangers aux traditions érudites de la Comédie. Plus positif et plus raisonneur, ce public avait l'imagination moins complaisante; il aimait à reconnaître sur le théâtre les lieux où se passait la scène (2); il voulait que les personnages qu'il y voyait fussent des hommes de son temps, partageant ses préoccupations, exprimant ses propres pensées et lui montrant des ridicules et des vices bien vivants. L'Art était pour lui la vérité toute crue, et si scandaleuse que fût une situation, si impudentes que fussent des obscénités, il les trouvait suffisamment morales quand l'auteur les avait reproduites d'après nature (3).

Bientôt même le public ordinaire grossit et s'élargit en-

(1) Voilà pourquoi on cessa d'exposer d'avance la pièce aux spectateurs, et non, comme on le leur disait par flagornerie, parce qu'ils étaient devenus plus perspicaces.

Non farò argomento, perchè uffizio
Mio non è; e poi oggi e' non s' usano,
Come già si solea; perchè oggi gli uomini
Son di sì desto ingegno, ch' egli intendono
Senza tanti argomenti innanzi : lasciasi
Adunque l' argomento a certi stitichi;
Cecchi, Prol. de *La Dote*.

Son témoignage est encore plus formel dans le prologue de *Il Corredo* :

Perchè e' non si usa più far argomento,
Sendo oggi degli ingegni così desti
Che e' sanno intender senza Turcimanno.

(2) Les didascalies du *Timone*, de Boyardo, nous apprennent qu'il y avait déjà des rideaux que l'on tirait pour changer les décors quand ils n'étaient plus appropriés à la scène : *Le cortine del cielo se aprino, Jove appare cum Mercurio.* — *Come Timone ha passato il monte, le cortine se chiudeno,* et Jupiter avait les accessoires nécessaires, di fiamme armato e cum toi dardi in mano. Le *Timone* a été imprimé en 1500, et, selon Zeno (Fontanini, *Biblioteca*, t. I, p. 391), l'édition de Venise, sans date, serait antérieure. On lit dans le prologue de l'*Eutychia* (Venise, 1527) : Questo luogo per hoggi volemo ch' el sia Mantova, un' altro giorno poi fia quello che piu a voi piacera, et on ne se contenta bientôt plus d'une rue quelconque, dans une ville imaginaire, on voulut que les décorations représentassent réellement ce qu'elles étaient censées représenter. Cecchi disait dans le prologue de *La Moglie* : Voi dovete sapere, che questa è la città di Firenze : qual parte di quella città questa sia, voi la dovete conoscere benissimo; et dans le prologue de *Gl' Incantesimi* : Ma, per venire ormai agli Incantesimi, voi conoscete che questo proscenio è in Firenze, ch' el Cardo, e la Cupola, e la Piazza che è qui, ve la figurano assai chiara. Dans un autre prologue (celui de *Lo Spirito*) Cecchi s'excusait même de l'inexactitude des décorations :

Il proscenio è in Fiorenza, ancor che pensomi,
Che non riconosciate il luogo proprio
Qui figurato, e questo è fatto a causa
Di non notare alcuno.

(3) Ma se forse parrà ad alcuno, che in lei (la comedia) si esca alcuna volta fuore de' termini dell' honestà, doverete pensare, che a voler bene esprimere i costumi d' hoggidi bisognerebbe, che le parole e gli atti interi fossero lascivia; Dolce, Prologue de *Il Ragazzo*.

core (1) : il devint plus exigeant sur les conditions de son plaisir, et l'esprit populaire pénétra de plus en plus dans ces inventions d'origine érudite (2). Les types municipaux, si goûtés sur les tréteaux, parurent aussi sur les théâtres réguliers avec leur comique traditionnel, et chacun y gardait son patois local comme une partie de sa personne (3). Cette bigarrure avait même pour des spectateurs qui voulaient enfin s'amuser naïvement, des attraits particuliers, et sans se préoccuper des goûts des Grecs et des Romains, on ne craignait pas de réunir dans la même pièce jusqu'à trois ou quatre dialectes différents (4). Ce ne fut plus seulement le comique et la singularité du sujet que le public venait applaudir, mais la nature des personnages et leur vérité matérielle et morale. La pièce y perdait son plus grand mérite littéraire, l'unité n'était pas possible ; mais on y riait davantage et d'un rire plus bruyant, et le poëte suivait le courant, sympathisait avec la foule et fuyait l'invention comme une chausse-trappe. Il ne reconnaissait pas d'autre Muse que la réalité, ne voulait plus être qu'un observateur exact, et au lieu de composer laborieusement des tableaux de

(1) Le prologue de *I Fantasmi* montre combien il s'était modifié ; Bentivoglio se croyait déjà obligé de lui dire :

Hor state, Spettatori, attenti :
Di gratia non parlate in questo loco
Quanto vaglia il frumento : ne s' uguanno
Saran buone ricolte : et non parlate
Del Turco et del Sophì : ne s' in Italia
Il Re verrà.

(2) La plupart des personnages parlaient déjà le bergamasque dans la *Floriana*, imprimée pour la cinquième ou sixième fois en 1526 (Venise, in-12), et l'auteur était un lettré qui connaissait certainement le théâtre antique, puisqu'il fait dire à Lizia, l'héroïne de la pièce, comme dans une comédie de Térence et de Plaute :

Sendo piccola infante, alla marina
Fui presa, come dà l' umana sorte.
Comperommi una dona Fiorentina,
La qual mi liberò venendo a morte.

(3) Et sane quas hodie agunt et vocant Itali comoedias, mimi sunt et planipedes verius quam comoediae : personas tantum habent ex comoedia, disait l'érudit Saumaise : *Ad Solinum*, ch. v, p. 77. Dolce, un des moins coupables, ne niait pas ces changements, il cherchait à les justifier :

Poi che'l mondo ha cangiato aspetto, e vede si
Ogni di variar costumi, et huomini,
E leggi, e signorie, linguaggi e habiti,
Maraviglia non è, se le comedie
Si fan diversamente al nostro secolo ;

Il Marito, prologue.

(4) Dans la *Rhodiana*, faussement attribuée à Ruzante, le fond de la pièce est le florentin, et Cornelio parle vénitien ; Simon, bergamasque ; Truffa, le toscan des campagnes, et Naso, un italien matiné d'esclavon.

chevalet, crayonnait des portraits-cartes qu'il enlaidissait le plus possible avec la fidélité d'une machine à photographier. On s'est plu à faire honneur de cette innovation à Angelo Beolco, qui acquit tant de célébrité sous son nom de théâtre, Ruzante (1), que les plus savants historiens n'ont pas connu l'autre (2). C'était sans aucun doute un homme d'esprit et même d'un grand talent, si les critiques, plus ou moins Padouans, qui ont entrepris d'en faire un personnage célèbre, n'ont pas trop exagéré leur admiration, car les délicatesses et les élégances du dialecte agreste dont il s'est servi sont très-malaisées à comprendre (3); mais sa seule originalité est d'avoir donné une forme fixe à la comédie improvisée, et encore avait-il été devancé aussi sur ce point par Alione, d'Asti (4), et sans doute par beaucoup d'autres dont les œuvres ne nous sont pas parvenues. Né à Padoue, il voulait amuser ses concitoyens pendant les joyeusetés du carnaval (5), et croyait à tous ces titres

(1) C'est ainsi que son nom est écrit dans la vieille inscription tumulaire, publiée par Mazzuchelli, et la même orthographe se retrouve dans les vieilles éditions, notamment dans celle de Vicence, 1584, qu'Allacci et le *Manuel du Libraire* disent imprimée à Venise; dans l'édition princeps de l'*Anconitana*, Venise, 1551, petit in-4°, et dans celle de la *Piovana*, Venise, 1548 (*Catalogue de La Vallière*, n° 3773). C'est par une de ces grosses erreurs qu'il n'évite pas plus dans le récit des faits que dans ses appréciations critiques, que Sismondi a dit que les comédies de Ruzante avaient été publiées en 1530; *De la Litt. du Midi de l'Europe*, t. II, p. 238.

(2) Tiraboschi a cru que son nom était *Ruzzante* et son surnom *Beolco* (t. VII, p. 1304); Quadrio l'appelait *Beolci* (t. III, P. II, p. 227); l'éditeur de 1584, *Beolcho*, et Fontanini, *Antonio Beòlco* (t. I, p 415). Dans l'édition princeps de la *Vaccaria*, il devient *Nominatissimo Tasco Ruzzante*; dans celle de l'*Anconitana*, Venise, 1551, *Famoso Tasco Ruzante*, et on lit sur le titre de la *Piovana*, de 1584, *Comedia overo Novella del Tascho di Ruzante*.

(3) Dans un livre récent, *Dell' Unificazione della lingua in Italia*, M. Pasquini a cependant proposé de choisir le padouan pour la langue officielle de l'Italie, de préférence au florentin de Dante et de Boccace; mais sa raison la plus considérable, sinon la seule, est le désir de faire une gloire nationale de Ruzante.

(4) Ses dix pièces, en patois piémontais d'Asti et en lombard, ont été réimprimées à Milan en 1865. Deux, mêlées de français, l'avaient déjà été à Paris, dans les *Poésies françoises de J. G. Alione*, 1836, petit in-8°. Quelques-unes de ces farces ne semblent pas pouvoir être postérieures de beaucoup à 1494, et elles ont été toutes imprimées à Asti, en 1520 (Elles auraient même été publiées à part, et sans doute auparavant, d'après la description d'un vol. de la bibl. Gaiguat, donnée par Deburc, *Bibliographie instructive*, n° 2950), tandis que la plus ancienne pièce de Ruzante dont la date soit connue, le *Dialogo facetissimo et ridiculosissimo*, ne remonte qu'à 1528 : d'ailleurs, Ruzante naquit seulement en 1502.

(5) Il le reconnaît formellement dans le prologue qu'il ajouta à la *Rhodiana* : Dico, Signori, che noi altri soliti di Carnovale à trattenervi con le galanterie di questa, e di quella piacevolezza.

devoir se servir de la langue du pays (1). Une fois seulement, probablement à ses débuts, il composa une grande comédie romanesque, remplie d'aventures extraordinaires (2), et écrite en grande partie dans le plus pur florentin; mais il comprit bien vite que pour plaire sûrement au peuple il faut se faire du peuple, parler la langue qu'il parle lui-même, et peindre crûment, tels qu'il les voit, les hommes et les choses (3). L'importance que prennent les personnages quand on se propose de bien mettre leur caractère dans son jour et d'en montrer toutes les saillies, empiète sur le sujet et en rend le fond moins important. Ruzante simplifia donc beaucoup ses autres pièces (4) : elles redevinrent de véritables Mimes, quelquefois

(1) Il le disait en toute occasion : Non vogliate biasmar la (comedia), se ella non è latina, o in verso, o di lingua tutta polita, perche s' egli (Plauto) fosse fra vivi a questi tempi, non farebbe le sue comedie di altra maniera, che di questa medesima, di cui sete spettatori; *Vaccaria*, prol. No ve smarave giè negun de vu, se a sentirì favelare d' una lengua, que no sea florentinesca; perque a no he vogiù muar la me loquella con negun' altra; que a stimo cosi ben poerve agorare sanitè e dinari, e zuogia, e legrezza con la me lengua pavàna grossa (la langue des paysans padouans), con farà un' altro con una lengua moschetta sottile; *Piovana*, prologue. I volea ben ch'a muasse lengua, e què ve parlasse in lengua toesca, e fiorentinesca, à no so ben dire..... El sarae an si co miegio que mi, ch'a son Pavàn, e de Tralia, à me volesse far toesco, o franzoso; *Fiorina*, prol. Voy. aussi *Prima Oratione al cardinal Cornaro*, passim.

(2) L'*Anconitana*. Trois des personnages sont pris par des corsaires, vendus à un Maure et rachetés par un marchand vénitien, sans autre but que de rentrer dans ses débours. Il y a deux femmes habillées en homme, et une est aimée par une femme, qui se trouve être sa sœur, et avait d'excellentes raisons pour la croire morte depuis longtemps.

(3) Ce système de vérité absolue conduisit beaucoup d'autres poëtes comiques à employer simultanément plusieurs dialectes. Le plus célèbre de tous, Andrea Calmo, connu au théâtre sous le nom de Scarpella Bergamasco, le fit dans *Il Saltuzza* (Venise, 1551), *Il Travaglia* (Venise, 1556), *La Potione* (Venise, 1552), *La Spagnolas* (Venise, 1554), et probablement dans *La Rhodiana*. Nous citerons encore une comédie antérieure, *La Comedia intitolata Errore d'amore* (en terza rima, Venise, 1526), de Marco Guazzo; *Li Errori incogniti* (Florence, 1587), de Buonfanti, et une des dernières pièces de ce genre, *La Pirlonea* (Milan, 1718), de Cotta.

(4) Il en a laissé cinq : l'*Anconitana*, la *Piovina*, la *Fiorina*, la *Vaccaria* et la *Moschetta* : nous ignorons par quelle raison le superficiel et inexact Signorelli ne lui attribue que les trois premières; mais la *Rhodiana*, qu'on a imprimée plusieurs fois sous son nom, n'est probablement pas de lui, quoiqu'il semble la réclamer dans le prologue (M. Maurice Sand, qui a donné une traduction de ce passage dans ses *Masques et Bouffons*, t. II, p. 117, ne l'a nullement entendu; nous croirions même volontiers qu'il s'en est aveuglément rapporté à quelqu'un qui n'a pas cherché à le comprendre), puisque Andrea Calmo a dit positivement dans sa dédicace au comte Vimercato : E dia la colpa a' maligni, che mi rubarono *La Commedia Rhodiana*, la quale fu recitata in Vinegia del 1540, e poi nella città di Trevigi sotto il felice reggimento del clarissimo M. Giovan. Lipomani, facendola stampare sotto il nome di Ruzzaute, credendo forse col mezzo di tante mie vigilie aggiungerli gloria. La *Fiorina* a été imprimée aussi avec le nom d'An-

sans action aucune (1), qui se proposaient surtout de reproduire des réalités, et de fournir aux acteurs une occasion d'exhiber leurs talents, et le geste muet, les lazzi y reprirent comme dans les farces de la rue un rôle considérable (2). Mais cette comédie, littéraire par son origine et, quoi qu'elle en dît, par ses prétentions, qui ne voulait plus parler la langue littéraire, et malgré sa fidélité à outrance, restait une fiction dans ses moindres détails, ne pouvait lutter de popularité avec la comédie sortie spontanément des entrailles du peuple et gardant toute son originalité et sa séve. Sans doute elle était plus régulière dans sa marche, mieux ordonnée dans toutes ses circonstances, plus constamment et plus également spirituelle; mais elle était aussi moins réelle, moins vivante et se trouvait moins pleinement en contact avec l'esprit public. On y sentait toujours un peu l'apprêt d'un auteur qui a taillé sa plume et se dit qu'il faut avoir du talent et en faire montre; au lieu d'agir sans y penser, par la logique de leur nature, les personnages détaillaient eux-mêmes leur caractère en frappant sur la grosse caisse, et faute de regarder à ses pieds, l'action s'égarait sur sa

drea Calmo, pour ainsi dire sous ses yeux (Venise, 1553), et avec peu de changements, selon M. Sand, qui ne peut malheureusement inspirer ici aucune confiance. A l'en croire, le soldat bergamasque *Tonin* aurait changé de nom, et s'appellerait *Sandrin* dans la version de Calmo, et il n'y a pas de Tonin, pas de soldat, pas de Bergamasque dans la pièce de Ruzante. Il jouait sous son propre nom le rôle du *Bonelo* de Calmo. Si, ce qui nous semble fort probable, ce dernier ne s'exprimait pas en padouan rustique, on pourrait croire que Ruzante s'était approprié le rôle en le transposant dans son patois habituel, et que par suite on lui avait attribué la pièce. Mais il faut remarquer qu'Andrea Calmo était également un acteur, qui jouait aussi plus de pièces qu'il n'en faisait, et qu'en ce temps-là la propriété littéraire n'était pas une propriété. Quant à l'*Herodiana*, que Quadrio attribuait à Ruzante, c'est une faute d'impression ou une erreur de mémoire.

(1) Il les appelait lui-même *Dialogues* (il y en a trois), et ses *Discours*, qualifiés de *Lettres* dans quelques éditions, sont des monologues dramatiques, comme celui du *Franc-Archer de Bagnolet*, qui remontent aussi au théâtre antique.

(2) Nous en citerons seulement deux exemples. On lit dans le *Dialogo facetissimo*, p. 4, v° : Qui cantano, e come hanno finito, Nale sopragionge, e sfodrata la spada va verso Menego, dicendo : Mitti man, mitti man, traittore. Et Menego impaurito non mette man altramente, ma senza dir cosa alcuna, correndo hor quà, hor là, ricevè molte botte, alla fine caduto in terra, Nale mena via la Gnua, e Menego rimasto in terra dice, et p. 8, v° : In questo, facendo il sacerdote alcuni segni, si sentono alcuni rumori; delli quali e Menego e Duozzo hanno paura, e dal Sacerdote rassicurati, l'anima del Zaccarotto dice.

route, s'attardait à des superfluités et disparaissait dans le fourré d'un dialogue beaucoup trop feuillu. L'histoire suivit son cours, les vivants aussi vont vite : de nouvelles générations surgirent, moins infatuées de l'Antiquité ; moins désireuses de l'imiter même dans les libertés que, comme une païenne qu'elle était, elle prenait avec les mœurs ; moins engagées dans les rudesses du moyen âge, et les mœurs publiques se développèrent et se polirent. Les femmes devinrent plus curieuses des plaisirs de l'intelligence, moins violentes dans leurs sentiments, et il se forma insensiblement une sorte de pudeur officielle qui les forçait de se respecter elles-mêmes. Il y eut des hypocrites qui affectaient une pruderie farouche et prétendaient l'imposer aux autres, d'austères dévotes hors d'âge qui ne toléraient pas la gaieté et les vices qu'elles ne pouvaient plus avoir, et il fallut compter avec elles. Cette comédie moulée sur la réalité, dont le mérite capital est une vérité matérielle, ne saurait d'ailleurs admettre une versification qui la gêne et la fausse, et, moins personnelle, moins colorée de ses propres couleurs que partout ailleurs, la prose ne peut devenir en italien la langue de la poésie. Lors même qu'elle se roidit de toutes ses forces, elle semble par sa mollesse et sa douceur détendre la pensée, et la gazouille plutôt qu'elle ne l'exprime; elle est trop foncièrement musicale pour ne pas fatiguer comme une sonate l'oreille de sa vague et insignifiante harmonie. A moins d'une de ces singulières exceptions qui confirment la règle, elle n'a jamais ni rapidité ni précision, et garde sous la plume des écrivains qui la travaillent davantage, la fluidité de l'eau douce, la surabondance du luxe et le déhanchement de l'improvisation. Un bel-esprit prétentieux se propagea et se répandit partout ainsi qu'une contagion; son scepticisme railleur pénétra dans les palais, monta dans les galetas, descendit dans les caves. On voulut donner à ses idées au moins le mérite de la forme, et on

les cisela, on les monta sur clinquant, on les encadra dans des arabesques de mots. On ne crut plus à rien ni à personne, et l'inspiration manqua de plus en plus aux poëtes, même en dehors du théâtre. Les uns se raccrochèrent à leurs souvenirs de collége et recherchèrent le pédantisme comme le premier but de la poésie; ils se gourmèrent, cadencèrent leur pensée, scandèrent solennellement leurs expressions et composèrent leurs vers avec la même liberté d'imagination qu'ils avaient mise jadis à faire leurs devoirs de classe. Les autres, plus dépourvus encore de sentiment et d'idées, en demandaient à Pétrarque; ils se faisaient une Laure de la première venue et la régalaient à son exemple de métaphysique amoureuse et de concetti. Mais tout ce débordement d'amour n'était en réalité qu'un prétexte à canzoni et à sonnets : faute de rien avoir à mettre dedans, ils en travaillaient la forme avec acharnement et se croyaient poëtes quand ils avaient doré des bulles d'air, et agrémenté le néant. Amoindrie depuis longtemps et ruinée dans l'esprit des lettrés du temps, peut-être la Comédie emportée dans cette débâcle de la vraie littérature eût-elle entièrement cédé la scène à cette tragédie affadie, illustrée de décors, enrichie de figurants (1) et doublée de musique, qu'on appelle l'Opéra (2); mais le peuple qui voulait rire lui resta

(1) Cette pompe muette avait été déjà une des causes principales du succès de la Pantomime, et le goût des Italiens n'avait pas changé. En 1638, on en représenta une à Rome, en trois actes, dont le sujet manquait un peu d'actualité : La conquête de la fameuse épée Durandal par Mandricard, roi des Tartares, et elle eut assez de succès pour que le livret en ait été imprimé; Crescimbeni, *Commentarj*, t. I, p. 272. Ce goût du spectacle *quand même* fit introduire des intermèdes dans les pièces qui ne comportaient pas suffisamment de mise en scène, et ils finirent par sembler aussi une nécessité pour les autres (voy. Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa*, p. 9) : Doni en a cité un exemple curieux, *I Marmi*, P. I, ch. IV, p. 52. De nos jours encore, les Italiens aiment comme des enfants le mouvement et le bruit, même quand ils sont aussi invraisemblables que la bataille de deux armées, et se demandent pendant le récitatif : Quando succede qualche zuffa spaventosa qui si fa gran fracasso; *Le président de Brosses en Italie*, t. II, p. 391.

(2) Les Opéras, en dehors de toute réalité par le sujet, par la forme et par la représentation, ne pouvaient se faire accepter qu'en se mettant sous l'influence de la musique, et il en résultait un plaisir vague, sensuel et concentré, qui n'avait plus rien d'exhilarant ni de littéraire. La musique jouait

obstinément fidèle (1). Il s'était formé à peu près partout des académies au petit pied (2), très-infatuées de leur latin et très-pénétrées de leur importance, qui, pour concourir à la Renaissance, ne voulaient rien moins que ressusciter le théâtre antique. A défaut de talent et d'une érudition véritable, leurs membres étaient possédés de zéle, et ils se mirent, en s'aidant les uns les autres, à composer et à jouer des comédies. Ils n'avaient d'abord songé qu'à leurs livres classiques, aux préceptes d'Aristote qu'ils connaissaient mal, et aux exemples de Plaute, mais ils pensèrent peu à peu à s'amuser et à se faire applaudir ; puis, on ne sait trop à quelle époque, ils voulurent rentrer dans leurs débours et bénéficier de leurs exhibitions (3). Il leur fallut donc se préoccuper aussi des contemporains, les attirer et les capter en leur offrant un spectacle plus vif et plus animé, des plaisanteries de haut goût et des jeux de scène qu'ils appréciassent davantage, en un mot, se rapprocher de la comédie populaire (4). Ces rapports

déjà un rôle dans la Pastorale, mais elle n'y était encore qu'un accessoire, et ne prit le pas sur la poésie qu'en 1594, dans la *Daphné* de Rinuccini, qu'il fit bientôt suivre d'une *Euridice* et d'une *Ariane*.

(1) Ce goût inné du peuple pour le Drame s'est attesté dans tous les temps. M. Carducci a fait récemment connaître (*Di alcune Poesie Bolognesi inedite*, p. 5) trois ballades populaires du treizième siècle, qui n'ont pas d'autre mérite que leur forme dramatique. Nous citerons comme exemple un couplet de celle que jouaient une Mère et une Fille qui veut se marier ;

Madre, de flevel natura
te ven che me vai sconfortando
di quello ch' eo sun plu segura ;
non fo per arme Rolando,
nè 'l cavalier sen' paura,
nè lo buon duso Moranda :
Madre, 'l to dir sia en banda,
ch' eo pur mè vôi maritare.

Crescimbeni avait toute raison de dire en parlant des Atellanes : Sempre è rimaso appresso il volgo qualche drammatico divertimento, che lor s' assomiglia; *Commentarj*, t. I, p. 263. Voy. ci-dessus, p. 180, note 3.

(2) La liste donnée par Naudé, *Mascurat*, p. 147, est fort incomplète. Cléder en a nommé, dans les prolégomènes de son édition de *La Cazzaria*, p. VII-XXVI, jusqu'à deux cent onze, qui avaient été fondées avant la fin du seizième siècle, et il y en a certainement beaucoup qui n'ont laissé aucun souvenir historique.

(3) La plus ancienne indication que nous en connaissions se trouve dans un ouvrage imprimé à Ferrare, en 1598 : E di ciò sono stati cagione gl' histrioni mercenari, detti altre volte della Gazetta (Ingegneri, *Della Poesia rappresentativa*, p. 9); mais il ne s'agit ici que des farceurs de la comédie populaire, et il est au moins probable que, de temps immémorial, ils faisaient pendant le spectacle, comme nos saltimbanques, un appel à la générosité du public. Un passage de Parabosco, que nous avons cité p. 175, note 4, prouve qu'au milieu du seizième siècle les amateurs qui représentaient la comédie régulière ne prenaient rien à la porte.

(4) Ce genre est le seul en Italie auquel ceux qui cherchent au théâtre l'originalité et un amusement dramatique puissent trouver du plaisir; Schlegel, *Cours de Littérature dramatique*, t. II, p. 67. A un point

si imprévus avec des académiciens de profession l'honorèrent et lui profitèrent grandement : elle s'inspira à son tour de leurs œuvres et de leurs prétentions (1), s'appropria quelque chose de leurs qualités négatives, apprit à gazer son cynisme, à modérer la brutalité de ses personnalités, à se contenir mieux dans les limites de son sujet, et ambitionna des formes moins lâchées et moins irrégulières (2). Elle en fut récompensée par un succès plus universel : en place des tentes en plein air où elle campait les jours de marché pour le plaisir des portefaix et des paysans qui avaient vendu leurs denrées (3), on lui bâtit de vrais théâtres en pierres de taille (4), où les femmes bien élevées pouvaient entrer sans trop rougir, quand elles voulaient laisser leur délicatesse et leur pudeur de tous les jours à la porte. Mais, si naturelle et si nationale qu'elle fût, cette comédie n'avait que l'énergique vitalité des plantes sans culture : elle tenait comme elles au sol par toutes ses racines, poussait sous le souffle de Dieu, s'épanouissait insoucieusement au soleil, et ne pouvait

de vue moins élevé, mais avec son esprit de Bourguignon, le président de Brosses n'en jugeait pas moins favorablement : Les pièces des Italiens, quoique essentiellement méchantes de tous points, ne laissent pas de me réjouir par la quantité d'événements dont elles sont chargées, par les mauvaises plaisanteries dont j'ai pris le goût en fréquentant votre excellence et par le jeu des acteurs; *L'Italie*, t. I, p. 137. L'esprit de la Comedia dell' arte est même très-apprécié par une partie du public, ailleurs qu'en Italie : les acteurs de *La belle Hélène* ont beaucoup ajouté au rôle que leur avaient fait les auteurs, et fortement contribué par leurs lazzi et leurs cascades au succès de la pièce.

(1) Les acteurs du peuple voulurent même quelquefois s'essayer dans la comédie régulière, et purent apprendre ainsi à mettre plus de mesure et de convenance dans leur jeu. Francesco Cherea, un comédien au pied levé en grand renom à Venise, acquit le surnom de *Terenziano* par la manière brillante dont il jouait *L'Eunuque*.

(2) Goldoni, qui voulait cependant ce jour-là défendre la comédie improvisée et en faire la théorie, ne craignait pas de dire par la bouche du personnage de *Il Teatro comico*, qui exposait ses idées : Quando ci accada di parlare all' improvviso, ci serviamo dello stilo familiare naturale e facile, per non distaccarsi dal verisimile. C'était d'ailleurs une des nécessités inévitables d'un dialogue produit sur place, selon le hasard du moment.

(3) On lit encore dans un décret du Conseil des Dix, en date du 29 décembre 1508 : Cum igitur... tam in domibus, quam etiam in propatulo ad haec praeparato recitantur et fiunt comoediae et repraesentationes comoediarum, in quibus per personatos sive mascheratos dicuntur et utuntur multa verba et acta turpia, lasciva et inhonestissima; *Notizie ed osservazioni intorno all' origine e al progresso dei teatri in Venezia*, p. 7.

(4) Elle en a eu pendant longtemps plusieurs à Naples, quand la comédie régulière n'en avait pas un seul; Flögel, *Geschichte des Groteskekomischen*, p. 67.

pas plus qu'elles transformer sa nature ni modifier ses caractères quand un milieu différent venait à changer les conditions de son existence. Les hommes et les choses avaient beau se succéder, toujours mobiles et toujours nouveaux, le seul ridicule qu'elle connût jamais était le comique épais et mal léché de ces sauvages de la civilisation qui s'abandonnent à leurs instincts sans calcul et sans vergogne. Elle n'accordait aux personnages qu'elle mettait en scène que des sentiments grossièrement réels, assez généraux pour n'appartenir véritablement à personne, et ne se permettait pas d'avoir plus d'idées que ses personnages. Condamnée par son principe à rester commune et basse, et par la nature de ses éléments à devenir monotone, elle acceptait son manque d'originalité et d'élévation comme une fatalité, et ne cherchait point à se relever par le piquant des contrastes ou la nouveauté des situations. Ses procédés étaient invariables et d'une simplicité primitive : elle appuyait sur les traits et les grossissait, noircissait les ombres et empâtait les couleurs. A peu près aussi fixes, les ridicules dont elle se moquait, appartenaient beaucoup plus à la tradition qu'à la pièce (1); ils étaient dès l'abord manifestés par un costume tranché, et ne réservaient nulle surprise à personne : on savait à la première vue ce que chacun devait penser, et l'on s'attendait à ce qu'il allait dire. Sans doute elle était pleine de mouvement et d'incidents, mais sa variété n'était pas la variété active et féconde de la vie; celle que remanient sans cesse les occurrences et les hasards, que les passions transforment et que les caprices renouvellent : c'était la variété uniforme d'une partie de piquet, où, quoique diversement distri-

(1) Ils n'en étaient pas moins assez complexes pour laisser à chaque acteur la possibilité d'en mettre une face plus particulièrement en relief et de les mieux approprier à la nature de son talent. Ainsi le Zanne avait à la fois de la finesse et de la balourdise; le Pantalon, de la courtoisie et de la simplicité; le Docteur, du savoir pédantesque et de l'ignorance.



buées à chaque coup, les cartes ont toujours la même valeur, se jouent d'après les mêmes règles et font gagner les mêmes points. Si les différents personnages s'agitaient, s'ils s'essoufflaient à courir tout autour du théâtre, c'était un mouvement superficiel, beaucoup plus apparent que réel, une sorte de tread-mill appliqué à l'art dramatique, qui laissait chacun dans son caractère et toute chose en sa place. Quelque accidenté et bien choisi que fût le sujet, la gaieté n'en pouvait d'ailleurs sortir *ad libitum* comme d'une boîte à surprise : une situation plaisante exige le concours de plusieurs personnages, un mot spirituel ne devient comique que par les circonstances où il se produit et la personnalité qu'il accuse. Dans l'arbitraire presque illimité que cette comédie laissait aux acteurs, chacun devait donc compter surtout sur son talent pour égayer et enlever la scène : par la nature même des choses son jeu primait la pièce. Le fond ne lui semblait qu'un canevas qui attendait ses broderies ; il multipliait les lazzi et les gestes, cherchait en les exagérant à les rendre plus intelligibles et plus plaisants, exploitait lui-même ses ridicules et les mettait en saillie, devenait systématiquement faux (1), grossier et obscène, parce que la foule avait le goût des obscénités et appréciait beaucoup plus les tons crus que les nuances délicates et un peu effacées. Il n'y avait pas à proprement parler de premier ni de second rôle : tous les acteurs avaient un caractère comique, indépendant de leur part à l'intrigue, et le même droit aux applaudissements qu'ils avaient mérités. Mais cette verve nécessaire au succès de la représentation, ils ne pouvaient s'y abandonner librement que lorsqu'ils tenaient seuls le théâtre, et, au grand détriment de la pièce, l'action se

(1) Chacun voulait à tout prix placer dans son jeu les sentiments et les lazzi en possession d'égayer le public. Une preuve singulière s'en trouve dans *Il Teatro comico*, qui, de l'aveu de Goldoni, était une poétique de la Comédie presque autant qu'une pièce de théâtre. Le personnage raisonnable y disait : Che il servo bastoni il pardono, è una indegnità. Pur troppo è stato praticato de' comici questo bel lazzo, ma ora non si usa più.

trouvait alors interrompue par des morceaux de placage où chacun faisait alternativement ses exercices (1). Le mérite particulier de cette espèce de comédie, le plaisir irréfléchi du public entraîné par le jeu des acteurs, dépendait d'ailleurs non-seulement de leur habileté propre, mais aussi du bon vouloir et du dévouement à l'ensemble de tous les autres. Il leur fallait se sacrifier tour à tour au succès commun, entrer dans l'intention de leur interlocuteur, lui donner complaisamment la réplique qui lui agréait davantage, se retirer à l'écart quand il désirait occuper à lui seul le premier plan et courir à la rescousse aussitôt qu'ils voyaient hésiter sa parole et s'embarrasser sa pensée; il fallait en un mot n'avoir ni vanité, ni caprices, ni jalousie, et quoiqu'ils s'aimassent volontiers entre eux quand ils ne s'exécraient pas, c'était trop demander, même en Italie, à des comédiens. A toutes les insuffisances essentielles de la Comédie grotesque s'ajoutaient inévitablement l'absence d'unité et d'ensemble, l'impossibilité d'une représentation qui satisfît des spectateurs moins ouverts à toutes les impressions et moins coulants sur les conditions de leur plaisir.

Les auteurs de profession cherchèrent aussi à réunir dans des pièces hybrides la vivacité et l'indépendance de la Comédie improvisée à la régularité et à la tenue de la Comédie littéraire. Schioppi avait déjà introduit un Zanne dans la *Ramnusia* (2), et tous les personnages que leur popularité fit transporter des

(1) I comici studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimproveri, disperazioni e delirii, per haverle pronti all' occasioni; Niccolò Barbieri, *La Supplica*, ch. VIII (1634).

(2) Vérone, 1530; Maffei, *Teatro Italiano*, t. I, p. VIII : le Zanne parle le bergamasque. Un fait analogue se retrouve dans les canevas de la Comedia dell' arte; le rôle des personnages sans masque est beaucoup plus écrit que celui des caractères traditionnels : voy. le recueil de Flaminio Scala, *Il Teatro delle favole rappresentative*, Venise, 1611. Orazio Vecchi, qui mourut très-âgé, en 1605, fit jouer ou plutôt chanter, au plus tard en 1594, *L'Anfiparnaso*. C'est une sorte de parade mêlée de musique, où figurent Pantalon, Arlequin, Brighella, le docteur Graziano et le capitan Cardon, matamore espagnol. On lit dans l'épitaphe de Vecchi : Quum harmoniam primus comicae facultati conjunxisset, totum orbem terrarum in sui admirationem traxit; dans Muratori, *Della perfetta Poesia*, l. III, ch. 4; t. II, p. 35.

tréteaux sur une scène plus élevée y avaient sans doute conservé quelque chose de leur originalité et de leurs anciennes allures (1). Mais cet amalgame n'avait point réussi : les libertés de l'improvisation déconcertaient les acteurs qui devaient réciter sans y rien changer un rôle appris par cœur, et ce dialogue tour à tour familier et prétentieux, inculte à dessein et orné de rhétorique, ne permettait aucune unité à la pièce. Goldoni la rétablit en écrivant aussi le rôle des Masques traditionnels (2); mais les assimiler aux autres personnages par un esprit correct et des gestes arrêtés d'avance, c'était les ramener à la même taille en leur coupant la tête. Ils ne devaient leur vivacité et leur piquant qu'à la liberté de leurs paroles et de leurs lazzi, et perdirent tout leur mérite le jour où ils furent soumis aux habitudes de la grosse femme de ménage que Goldoni appelait sa Muse. Ils n'avaient rien conservé de la tradition que leur accoutrement baroque, quelques-uns des traits les plus saillants et la permanence de leur caractère. Les jeunes premières, qui grâce à leur nullité avaient échappé à cette fixité systématique, passèrent elles-mêmes à l'état de type. La *Rosaura* est une fille teintée de blond, qui réunit à un peu d'amour pour un idéal à la dernière mode, beaucoup de soumission à la volonté de ses parents et une immense envie de se donner à un mari quelconque. La *Béatrix* fait le pendant : elle a des cheveux noirs, une vivacité turbulente, une gaieté toujours bruyante et souvent

(1) Comme dans le *Pantalone imbertonao*, de Briccio (Viterbe, 1628, in-12), *Il Vecchio innamorato*, de Verucci (Viterbe, 1613, in-12), et *L'Inavvertito*, de Barbieri (Turin, 1629, in-12). Naturellement les éditeurs ont voulu nous transmettre la forme la plus satisfaisante, et n'ont point laissé dans les manuscrits les blancs que les acteurs avaient remplis : peut-être cependant la comparaison des différentes éditions feraitelle retrouver des variantes significatives.

(2) Sismondi est même allé jusqu'à dire après une étude, il est vrai, très-superficielle de son théâtre : Goldoni conserva, au moins dans la moitié de ses pièces, tous les masques de la Comédie italienne, et leur laissa sans altération le caractère que la tradition leur avait donné; *Littérature du Midi de l'Europe*, t. II, p. 386. *Il Cortesan Veneziano, Il Prodigo, Le trentadue Disgrazie d'Arlecchino, La Notte critica o Cento e quattro Accidenti in una notte*, et beaucoup d'autres de ses premières pièces appartiennent même au théâtre populaire plutôt qu'à une scène plus élevée.

mal apprise, l'indiscipline d'une Huronne et une chaleur de cœur qui lui porte à la tête comme une congestion et l'enfièvre. La Société se prêtait très-mal à une comédie vraiment littéraire : tout sentiment poétique lui manquait, et les préoccupations sensuelles où elle aimait à vivre l'empêchaient d'apprécier, même sur la scène, rien autre que des réalités bien positives et bien grossières. Les caractères qui se formaient dans un milieu si instable, n'avaient eux-mêmes ni solidité ni consistance : ce n'étaient pas des habitudes de pensée et d'action, dont la volonté avait gardé le pli; mais des opinions ondoyantes et souvent réfléchies, qui changeaient avec les circonstances et les intérêts. Chacun suivait ses propres penchants et agissait à sa guise sans s'inquiéter des sentiments ni des idées des autres. Il n'y avait point de bon ton et de belles manières officielles qui prétendissent réglementer le cœur et l'intelligence, et personne ne s'imaginait de trouver ridicule qu'on gardât naïvement sa personnalité avec toutes ses faces et toutes ses conséquences. La Comédie est d'ailleurs un plaisir trop national en Italie pour que des délicatesses dont le peuple ne comprenait pas la nécessité, l'éloignassent du théâtre; il n'en siégeait pas moins au parterre avec sa souveraineté ordinaire, et il y apportait son amour du gros rire, son goût pour les charges et les lazzi, ses exigences, quelquefois même ses brutalités (1). Ce comique bas et terne qui tient à la fidélité toute matérielle d'une reproduction de la réalité, était lui-même impossible. Les mœurs publiques étaient infectées par la plaie du sigisbéisme, l'amour à l'encontre du mariage : un amour sans but possible et sans espérance avouable, ruinant le caractère moral des femmes, démoralisant les enfants dès leur premier

(1) Un témoignage curieux s'en trouve aussi dans *Il Teatro comico*; un acteur y disait au public : Supplicherò la mia carissima, la mia pietosissima Udienza per carità, per cortezia, che se i me vol onorar de qualche dozena de pomi, in vece de crudi, chi i li toga cotti.

âge, détruisant la dignité des hommes dans leur honneur et la famille dans son principe. On ne pouvait donc montrer dans toute leur hideuse vérité les sigisbés à l'œuvre; on en mettait le nom sur la scène en cachant soigneusement la chose : ils suivaient leur dame en frétillant comme un carlin suit sa maîtresse, portaient respectueusement son livre d'église, relevaient son mouchoir quand elle daignait le laisser tomber et ne se permettaient pas de lui parler d'amour (1). Ils n'étaient plus que des domestiques mieux stylés que les autres, qui s'asseyaient dans le salon, dînaient à table et servaient sans aucun salaire pour l'honneur du service.

Un vrai poëte n'aurait pu tirer d'éléments aussi ingrats une comédie qui fût réellement méritante, et la Nature n'avait point fait d'effort extraordinaire pour créer Goldoni. C'était un bourgeois de naissance, avocat de profession, toujours simple, même quand il voulait être excessivement ingénieux, invariablement clair et s'épanchant çà et là en paroles avec une fluidité inépuisable. Il observait curieusement tout ce qui se trouvait à sa portée et reproduisait comme une machine d'optique ce qu'il avait cru voir. A force de bonne humeur il égayait des situations qui tournaient trop au sentiment pour être vraiment gaies (2), et dénouait prestement les plus embrouillées. Mais son esprit abondant et mesquin manquait d'originalité et de vie : on croyait reconnaître ses plaisanteries même quand on ne les connaissait pas. La clarté de son style tenait surtout à sa vulgarité (3) et à son absence de pensée; sa facilité était celle d'une eau de source qui se déroule en bouillonnant sur l'herbe sans

(1) Un sigisbé disait, en parlant de sa dame sans être interrompu par les sifflets : Io sono un uomo onesto, e da lei non voglio niente di male; *Il geloso Avaro*, act. I, sc. 2.

(2) Le penchant à la sentimentalité auquel s'abandonne si facilement Goldoni, notamment dans *Pamela fanciulla* et *Pamela maritata*, était d'ailleurs bien peu italien, et ne pouvait devenir un spectacle national.

(3) Dans *Il geloso Avaro*, Aspasia dit sans plus d'ambages : Povero mio fratello, è innamorato come una bestia; act. I, sc. 2.

se presser ni s'élever jamais. Sa gaieté n'était au fond que de la légèreté d'esprit et ne gagnait que les spectateurs déterminés à se donner du plaisir, qui avaient laissé leur jugement et leur distinction à la porte. Son observation était superficielle et myope; elle ne saisissait que les banalités qui s'étalaient dans tous les carrefours ou des bizarreries qu'on ne pouvait voir qu'en regardant dans son imagination et en fermant les yeux (1), et lorsqu'il peignait la réalité, ce n'était pas pour en mettre le comique en saillie, mais pour la réhabiliter, quels qu'en fussent le ridicule et la perversion, en l'encadrant dans des circonstances qui lui servaient d'excuse, quelquefois même lui valaient une prime d'encouragement (2). Par les négligences et le peu de soin de la composition, il se rapprochait aussi de la Comédie improvisée : ses dénoûments enfonçaient des portes ouvertes ou recouraient à un miracle comme s'il s'en trouvait une provision dans les magasins du théâtre, et changeaient par un coup de baguette les caractères qui leur faisaient obstacle (3). Ainsi qu'il convenait à un avocat, vivant dans un monde interlope et honoré des lettres de Voltaire (4), Goldoni voulait d'ailleurs se dévouer à l'Humanité à la façon du dix-huitième siècle : il s'appropria les intentions pédagogiques du Théâtre français, et, lors même que son talent eût été plus brillant et plus nerveux,

(1) Ainsi, par exemple, il a mis dans *La Vedova scaltra* un Anglais qui regarde comme le fond du caractère national de ne parler que par monosyllabes ; un Espagnol qui, pour charmer la dame de ses pensées, lui fait cadeau de sa généalogie, et un Français qui croit récompenser magnifiquement son valet en lui donnant un petit morceau de la lettre de sa maîtresse. Il y a dans *Il Avaro fastoso* un personnage qui ne finit jamais ses phrases, et dans *Il vero Amico* un avare qui jauge avec un anneau les œufs qu'on lui apporte du marché et ne les trouve bons et valables que lorsqu'ils sont trop gros pour y passer.

(2) Pour n'en citer qu'un exemple des plus choquants, le Rodrigo de *Il Cavaliere e la Dama* doit le bonheur de sa vie au sigisbéisme.

(3) Dans *Il geloso Avaro*, *I Mercanti*, *Le Smanie per la villegiatura*, *Il Giuocatore*, etc. Goldoni lui-même ne se faisait pas d'illusion sur la légitimité d'un pareil moyen : Questo suo cambiamento sollecito, e quasi instantaneo, è cosa strana, è cosa che non sarebbe forse creduta, se altrui si narrasse, et si rappresentasse sopra una scena ; *Il geloso Avaro*, act. III, sc. 20.

(4) Il lui écrivait avec toute l'inexactitude possible : Avete riscattato la vostra patria delle mani degli Arlechini. Vorrei intitolare la vostra comedia, *L'Italia liberata dà Goti*.

avec la morale de la fin et des personnages trop généraux ou trop exceptionnels pour être suffisamment vivants, ses comédies ne pouvaient prétendre qu'à des bâillements d'estime (1).

Par un enthousiasme tout poétique pour l'Art et sans doute aussi un amour moins désintéressé pour une actrice, Gozzi se proposa de relever la scène et de la rendre plus complétement italienne. Il avait une imagination gracieuse, même dans ses excès, et hardie jusqu'à la déraison ; un style varié, tour à tour rapide et poétique (2), un peu vague dans l'ensemble, mais ferme, plein de vie dans les détails, et cette plaisanterie violente que dans les saturnales de sa joie le Peuple appréciait mieux que les autres mérites, parce qu'il y reconnaissait davantage son esprit et ses allures (3). Mais il n'avait pas reçu d'autres enseignements que ceux de sa Muse : il ne savait observer que ses rêves et y croyait fermement comme à des réalités auxquelles il se serait heurté (4). Ses étranges comédies sont de véritables contes de fées découpés en dialogue et gardant toute la puérilité du genre (5). C'est partout un fouillis de merveilleux (6), de grotesque et d'absurdités : les événements s'y pres-

(1) Les plus tolérables sont, comme *La Bottega del Caffè* et *L'Impresario delle Smirne*, de simples passe-temps, et plutôt des improvisations écrites sur place que des œuvres d'art composées à loisir. Goldoni était né en 1707 et mourut en 1791.

(2) Les personnages ordinaires parlent italien, en vers d'opéra sans rimes, et les Masques, le patois des rues de Venise.

(3) Dans *L'Amore delle tre Melarance*, le méchant magicien Celio est la caricature aristophanesque de Goldoni, et la fée Morgana représente avec toute la perversité possible, Chiari, un honnête abbé, coupable seulement d'avoir commis dix volumes de comédies froides et pédantesques pour se tirer la faim du corps. D'autres personnalités n'ont pas même pour excuse la jalousie du métier et l'amour d'une théorie littéraire. Il y a dans *L'Augellino belverde* deux personnages, Renzo et Barbarina, qui, comme Gozzi le dit lui-même dans la préface, sont imbevuti delle massime de' perniziosi signori Elvezio, Russò, e Voltere.

(4) Gozzi croyait, comme Hoffmann, au merveilleux qu'il avait imaginé : il racontait gravement, et en donnant des preuves à l'appui, que les Génies le persécutaient pour se venger du mal qu'il en avait dit dans *Zeim, Re de' Genj*.

(5) Il n'a pas même craint de laisser une de ses plus touchantes héroïnes dans la position la plus pénible, celle d'épouse d'un atroce magicien qui vient d'être changé en bête, et lui faisait dire à la fin de la pièce :

Sposa a tal' uomo!
A tal mostro! a tal furia! Io mi vergogno
D' esser veduta, e sol potria calmarmi,
Pietose genti, un vostro cenno, un segno
D' aggradimento, di pietà, e d' applauso;

La Zobeide, t. II, p. 194, éd. de Venise, 1772.

(6) Il faudrait excepter *Turandot*, l'histoire d'une princesse qui fait couper la tête

sent, s'y accumulent les uns sur les autres et fuient devant la pensée qui veut leur donner un sens ; les personnages eux-mêmes y papillotent sous le regard comme des couleurs trop vives et trop tranchantes (1). Leur succès ne pouvait être que la surprise d'un moment, l'ébahissement d'enfants écoutant bouche béante ce qu'ils ne comprennent pas ou la surexcitation cérébrale des fumeurs d'opium (2). Il se produisit bientôt une réaction inévitable, même chez une nation moins ingouvernable et moins mobile : l'esprit surmené par cette poésie à outrance se rejeta dans les platitudes de la vie bourgeoise et recommença à s'y plaire. On applaudit malgré leur ton pédantesque les pièces lourdes et monotones de Federici (3) ; on trouva original et piquant l'esprit français de troisième catégorie dont Giraud brillantait ses petites comédies de genre (4). Un puff imaginé par le patriotisme italien, un jour qu'il était fatigué de maudire la domination étrangère, fit même à l'avocat Nota une sorte de renommée européenne. Il avait quelque sensibilité dans la tête et cherchait à donner une teinte romanesque à des aventures vulgaires, mais ses prétendus tableaux de grandeur naturelle sont des médaillons en camaïeu, dont les traits grossis et épatés sont aussi mal venus que ceux d'une mauvaise photographie. Jamais rien d'imprévu ne dérange dans ses comédies l'ordre

à tous les prétendants assez amoureux et assez malheureux pour ne pas deviner les trois énigmes qu'elle leur propose ; mais le merveilleux lui-même est moins impossible que certaines invraisemblances, et l'on suppose malgré soi l'irrésistible action d'un Génie resté dans la coulisse.

(1) Truffaldino, Pantalone, Tartaglia et Brighella, les quatre Masques chargés d'introduire dans ses *Fables théâtrales*, comme Gozzi les appelait lui-même, un peu de cette réalité matérielle, si sympathique à l'esprit italien, n'ont plus eux-mêmes rien de réel : ils unissent au nom, à l'habit et à la langue qui les avaient rendus si populaires, un caractère, une position sociale et des aventures entièrement nouvelles.

(2) On ne lui en a pas moins fait, surtout en Allemagne, une réputation que ne méritaient assurément ni ses œuvres ni sa fantasque personne. G. Müller est allé jusqu'à dire : Die dramatischen Volksmährchen dieses Dichters sind ohne Zweifel das Geistreichste, was die italienische Bühne jemals dargestellt hat ; *Rom, Römer und Römerinnen*, t. II, p. 122. Carlo Gozzi mourut vers 1806, âgé d'environ quatre-vingt-cinq ans.

(3) Né en 1751 et mort en 1801 : le public goûta surtout *I falsi Galantuomini*, *Il Delatore* et *I Pregiudizj dei paesi piccoli*.

(4) *L'Ajo nel imbarazzo*, *La Casa desabitata*, *Le Gelosie per equivoquo*, etc. Il était né en 1776 et mourut en 1835.

naturel des choses; les pensées n'ont rien de personnel, et les sentiments, rien de sympathique à personne; l'esprit s'y efface et rentre ses griffes; le style lui-même manque de gaieté et d'entrain : c'est correct, régulier et ennuyeux comme une longue allée tirée au cordeau et bordée d'ifs taillés en pyramide (1). Un succès aussi factice n'avait aucune chance de durée : le peuple revint aux vrais penchants de sa nature, au goût du franc rire et à l'amour du grotesque. Quoique travaillant dans le même genre avec plus d'esprit et autant de savoir-faire, Brofferio (2), Martini (3) et Ferrari (4) ne purent parvenir qu'à une célébrité toute locale et beaucoup moins immodérée (5).

C'est que, pour former un caractère et un esprit national, pour créer vraiment un Peuple, ce n'est pas assez que des haines, des vanités et des aspirations communes. Il faut que chaque parcelle du territoire s'annexe elle-même au reste du pays et se fusionne avec lui; qu'elle oublie son passé, abdique son présent et renonce à son avenir; qu'elle se soumette à des lois étrangères, apprenne à parler une langue qui n'est pas la sienne, et naguère encore l'Italie conservait, sinon les institutions républicaines auxquelles elle avait dû si longtemps sa richesse et les bouillonnements de sa liberté, au moins le patriotisme municipal qui les avait fécondées et vaillamment défendues. De petits princes trônaient çà et là dans une cour de grandes dames et de pages; les mœurs avaient adouci leur rudesse et

(1) On a surtout vanté *La Fiera*, *La Donna ambiziosa*, *I primi Passi al mal costume* et *Il Progettista*. Nota naquit en 1775 et mourut en 1847.

(2) *Le Retour du Proscrit*, *Salvator Rosa*. Brofferio, qui vient de mourir, était Piémontais.

(3) Nous ne connaissons que le recueil imprimé à Florence en 1854 : *Tre Commedie di un Anonimo Fiorentino :* il contient *La Donna di Quarant' anni*, qui dut son petit succès à Mme Ristori; *Il Misantropo in società*, qui n'eut qu'une représentation, et *Il Cavaliere d' industria*, qui fut représenté six fois de suite, et c'est beaucoup en Italie.

(4) Sa *Prosa* se rattache, directement ou indirectement, à la même inspiration que la *Dalila* de M. Feuillet.

(5) Nous ne parlons pas de M. Vollo, qui malgré une verve, tenant à la vérité beaucoup plus de la satire que de la comédie, ne peut prétendre à rien de plus que le prix qui lui a été décerné par son gouvernement pour sa pièce intitulée *Les Journaux*.

réglé leur dévergondage ; les opinions étaient devenues moins batailleuses ; les intérêts, plus circonspects et les tendances, plus bourgeoises ; mais sous ces formes monarchiques le vieil esprit local circulait toujours et répandait partout sa vie étroite et exclusive. Le sol était resté découpé comme à l'emporte-pièce, sans autre raison que l'habitude et le hasard, et chaque parcelle s'était composé un langage de son cru qu'elle préférait à tous les autres. A côté, au-dessus disaient les lettrés, florissait le toscan, mais à Florence même, il était fixé dans ses moindres détails par des chefs-d'œuvre qu'on ne lisait plus guère, et de savantes dissertations qu'en dehors des Académies on n'avait jamais lues. C'était une langue classique et morte, que le peuple admirait consciencieusement dans les moments perdus où il s'adonnait aux belles-lettres, mais aussitôt qu'il était ému ou joyeux, qu'il avait vraiment quelque chose à dire, il ne la trouvait plus assez commode ni assez expressive, et cessait de s'en servir (1). Chacun se passionna pour son patois municipal, si rude et incomplet qu'il fût au sentiment des autres : c'était la langue de ses premières joies, de ses glorieuses traditions et de ses chants patriotiques ; elle lui semblait plus aisée à manier, plus flatteuse à entendre, plus saisissante et plus gaie, et devint un des grands attraits du Théâtre populaire. Ses plus vieux monuments, trop imparfaits pour intéresser les amateurs de littérature, ont malheureusement péri depuis des siècles ; mais un témoignage indirect de ses habitudes de langage nous est resté dans la nature de ses sujets favoris. Il aimait à représenter les mœurs rustiques (2), et la peinture n'eût point paru suffisamment

(1) Son patois était officiellement reconnu par les lettrés, qui lui donnaient même un nom particulier, *lingua contadinesca* : un exemple s'en trouve déjà dans le *Décaméron*, journ. VIII, nouv. 2.

(2) C'était, comme nous l'avons déjà dit, une tradition qui remontait probablement aux Atellanes. On trouve parmi les premières comédies, *Commedia de' due Contadini, intitolata Tangoccio* (sans date) ; *Il Bruscello e il Boschetto*, Sienne (sans date), et *Dialogo nobilissimo di un Cieco e un Villano*, par le Falotico, Sienne (sans date), et *Commedia del Tozzo e Cappellina ;* Cre-

vraie à des spectateurs étrangers à toutes les conventions de la scène, si les paysans n'avaient point parlé leur véritable langue (1). Les personnages traditionnels que leur succès a perpétués jusqu'à nous, sont caractérisés surtout par les formes de leur langage, et à Milan (2) comme à Pise (3), à Naples (4) comme à Venise (5), dans toutes les villes ayant gardé quelque activité d'esprit et le goût du plaisir (6), on jouait naguère aux applaudissements du peuple des pièces dont le mérite principal

scimbeni, t. I, p. 267. On lit dans le prologue de *I cinque Desperati* (Venise, 1526) :

I mandriali eloquii de' pastori
In silentio relitti lasseremo,

et Borghini disait dans un manuscrit très-important pour l'histoire du théâtre, que nous avons déjà eu l'occasion de citer plusieurs fois, che nel tempo de' padri suoi, in Firenze non era commedia in cui non fosser ridicolezze di contadini; Palermo, *l. l.*, t. II, p. 581.

(1) Voilà pourquoi certains personnages des Atellanes parlaient la vieille langue rustique au risque de ne pas être compris par la plupart des spectateurs. Les Masques du Théâtre italien ont aussi continué, même sur les scènes étrangères, à se servir du patois de leur pays natal.

(2) Nous citerons entre autres le théâtre de Maggi, Milan, 1711 ; *Il Testamento di Pomponio; L'Intermezzo delle Dame; Il Concorso de' Menighini; L'Intermezzo dell' Ipocondria; Menighino fruttajuolo, farsa ridicolosa* (en prose), par Ambrogio Compagna (nous en possédons une édition toute récente, sans date, Milan, in-16), et deux comédies de Giuseppe Sommariva, *I Garibaldit a Meregnan* et *I Tribulazión d'ôna Portarina*. Milan est peut-être la ville où le théâtre est le plus vivant : il y a une foule de pièces imprimées, *con Meneghino, con Gerolamo, con Arlecchino, con Tartaglia, con Pantalone*, et ils parlent tous leur idiome spécial.

(3) Elles sont populaires, surtout dans la campagne : on les appelle à peu près indifféremment *Maggi, Bruscelli* et *Giostre*. Quelques-unes ont été imprimées récemment, et le savant M. d'Ancona, qui en a réuni une assez nombreuse collection, se propose de les faire connaître, au moins par un article de Revue.

(4) La plupart n'ont pas été imprimées pour raisons politiques et ne se jouent qu'à huis clos sur des théâtres de marionnettes. Nous indiquerons seulement parmi les autres *Il Furbo*, par Casteletti, Venise, 1597 (Catal. Libri, n° 1946); *Gli Equivoci in-intrigati*, par Giuseppe de Vito, Macerata, 1668 ; *La Milla Commeddea*, par Maresca, Naples, 1741 ; *L'Annella Commeddia*, par Gennaro d'Arno (Giovanni d'Avino), Naples, 1767 ; *L'Appicciche li luotene, e li Contrasti de lli panettiere a bascio Puorto, cu Pullecenella copista gnoranta e tormentato da nu notare mbriaco*, par Cammarano, Naples, 1862.

(5) *La Venetiana, Comedia de Cocalin de i Cocalini*, Venise, 1619; *Desiderio e Speranza fantastichi* (en patois de Pistoie), par Cini, Venise, 1607 ; *Felicissimo Incontro, il qual fece un Giovano in una Contadina*, par Paolo Britti (Il Cieco di Venetia), Venise, 1623 ; *Gratiosissimo Dialogo fatto con Catte e Checco*, par le même, Venise, 1627 ; *Dialogo di Ceccarello e Matarello alla villanesca*, Bologne (sans date); *La Nascita di Truffaldino; I due Truffaldini; La Favola del Corvo*, etc. Les quatre masques principaux figuraient encore avec le plus grand succès au théâtre de San-Luca avant que le peuple l'eût mis en interdit ainsi que tous les autres.

(6) Nous citerons, comme exemples, entre beaucoup d'autres, *Rimedi per la sonn da lezr alla Banzòla, Dialoghi dell dott. Lotto Lotti, nel suo idioma naturale bolognese*, Milan, 1703 (réimprimé à Bologne, 1828, in-18); *Il conte Pioletto, commedia piemontese* (par Velandro Cleoneo), Turin, 1784, et *Mariazo alla Pavana con duoi altri bellissimi Mariazi* (Catal. Libri, n° 2050), Venise, vers 1580; en dialecte de Padoue.

était à ses yeux leur patois. Malgré les efforts répétés d'une longue suite d'auteurs, quelquefois beaucoup trop lettrés, la comédie italique n'a même jamais oublié son origine, ni répudié ses premiers errements (1). Elle se plaît plus dans des baraques en toile, éclairées avec quatre chandelles, que dans des salles pompeuses, resplendissantes de dorures et illuminées au gaz. Sa gaieté est restée aussi expansive et aussi bruyante ; elle aime à mêler des gestes de gamin à ses plaisanteries, à se pendre un bois de cerf à la ceinture (2) et à courir, la joue bien émerillonnée, après les gueuses. Elle est improvisée, sans but, sans inspiration, sans raison, plutôt qu'écrite avec réflexion comme une œuvre littéraire : il y a plus de lazzi que d'esprit, plus de mots piquants que de traits de caractère, plus de mouvement que d'action, plus de vérité que de vraisemblance. Les personnages importants sont réellement des Masques, même quand ils se donnent pour d'honnêtes bourgeois, écumant eux-mêmes leur pot-au-feu, et, quoi qu'en dise la rubrique, la scène est toujours au cabaret, dans un de ces jours de joie échevelée où le carnaval autorise toutes les hardiesses et sauvegarde toutes les impertinences. Mais, malgré ses défectuosités et ses insuffisances, cette comédie déréglée n'en marquait pas moins un progrès notable dans l'histoire du Théâtre. Ce n'était plus une simple parade avec accompagnement de flûte et de cymbales, ni un débat académique où des interlocuteurs en costume de masques attaquaient et soutenaient alternativement des thèses qui leur étaient étrangères, et

(1) Cette liaison des deux formes de comédie est trop étroite pour qu'il n'en soit pas resté des preuves évidentes. Dans le seizième siècle, Pedemonti, de Vérone, fit de *L'Andrienne* de Térence un canevas, que les acteurs *all' improvviso* remplirent avec un grand succès, et un jour qu'il voulait faire une comédie régulière, Barbieri (Beltrame, comme on disait au théâtre) écrivit de son mieux un scenario (*ho preso questa fatica di spiegarlo*), qui devint sous cette nouvelle forme l'original de *L'Étourdi* de Molière : *L'Inavvertito overo Scappino disturbato e Mezzettino travagliato*, Turin, 1629. Ce qui n'empêchait pas les comédiens forains de continuer à s'en servir comme d'un simple canevas ; Cailhava, *Art de la Comédie*, t. I, p. 6.

(2) Les masques qui s'habillent en abbés s'en pendent à Rome pendant les folies du carnaval, et il a évidemment le sens du phallus des premières comédies grecques.

se retiraient quand ils n'avaient plus rien à dire; mais un vrai drame, ayant un but à lui, un sujet particulier, un dénoûment réel et de véritables acteurs. Chacun avait son caractère personnel, sa manière très-accentuée de penser et de sentir, sa volonté propre avec laquelle devaient compter les autres : il était enfin quelqu'un, et la Comédie elle-même existait; si rude et mal agencée qu'elle fût encore, elle était vraiment quelque chose.

CHAPITRE II

La Comédie classique.

Les dieux honorés à Rome étaient sans doute à l'origine ces forces vitales de la Nature que ne peut suppléer ni maîtriser aucun effort. Toutes brutales et insaisissables qu'elles soient, on avait reconnu dans leurs manifestations une indépendance absolue, un mode d'action toujours identique, une sorte d'unité persistante, et l'on s'était plu à y voir des êtres à part, personnels et immortels, dont, à moins de déserter ses intérêts, il fallait redouter la colère et se concilier les bonnes grâces. Ces dieux, illimités sinon infinis, planaient par leur action sur l'Humanité entière, mais le respect manquait au Romain (1) : il les envisagea surtout dans leurs rapports avec ses affaires personnelles, les tira à lui et voulut s'en faire des patrons. Il plaçait leurs statues à la porte de sa maison pour veiller à la sécurité de sa famille, et, en leur érigeant des autels dans ses champs, il comptait qu'ils en marqueraient les limites et en

(1) Benedice. Dis sum fretus, deos spera-[bimus. —
Non istuc ego verbum emissim titivillitio;

disait Plaute; *Casina*, act. II, v. 238.

Il ne craignait pas même de mettre dans la bouche d'un esclave qui va voler son maître :

Inpetritum, inauguratum 'st : quovis admit-[tunt aveis.
Picus et cornix ab laeva est; corvos porro [ab dextera :
Consuadent;

Asinaria, act. II, v. 243.

Il représentait dans l'*Amphitruo* un adultère rendu encore plus révoltant par la forme, et le criminel n'était rien moins que Jupiter lui-même. Ennius disait en plein théâtre :

Ego deum genus semper dixi et dico coeli-[tum;
Sed eos non curare opino, quid agat hu-[manum genus :
Nam si curent, bene bonis sit, male malis; [quod nunc abest

(*Telamon*; dans Bothe, *Poetae scenici Latinorum*, p. 62),

et Afranius n'était pas moins irréligieux :

..... Sinunt di, et porro passuros scio;

Vopiscus; dans Ribbeck, *Comicorum latinorum Reliquiae*, p. 179.

Dans toutes nos citations de Plaute, nous nous sommes référé à l'édition de M. Naudet, qui est de beaucoup la plus répandue en France, et dont le texte est généralement très-satisfaisant.

rendraient la propriété inviolable. La religion n'était pour lui ni un sentiment ni un dogme (1), mais une conscience extérieure pour les autres et une sauvegarde de ses intérêts. La stabilité et le Droit, l'ordre dans les hommes et dans les choses lui semblait la plus impérieuse des nécessités. Qu'il appartînt à la vie privée ou publique, tout acte devait, pour devenir vraiment valable, avoir une forme régulière et une existence authentique, et à défaut de l'écriture qui ne parlait pas assez aux yeux et dont la teneur n'eût pas été suffisamment respectée, on le constata par un symbole facile à saisir, en relation avec une idée superstitieuse qui lui donnait un caractère officiel et une consécration. Si extérieure et matérielle qu'elle fût, la religion pénétrait ainsi au nom du Droit dans tous les détails de la vie, mettait son sceau à tous les engagements, et développait encore la gravité et l'égoïsme de la race.

Ces dieux, tombés dans la domesticité, conservaient néanmoins une action générale et beaucoup plus élevée : ils étaient aussi les dieux de la Patrie et unissaient tous les citoyens par des pratiques, des espérances et des intérêts communs (2). Mais, comme son nom l'indique déjà, la religion de l'État était un lien purement politique, sans croyances garanties par la loi et sans autres moyens d'influence sur la moralité privée que des superstitions publiques et de mauvais exemples (3). Rien n'enseignait donc l'humanité au Romain; il restait ce que la Nature l'avait fait, inconscient du droit des autres et dédaigneux de leurs souffrances, carré dans son orgueil, entier dans sa personnalité,

(1) Expedire igitur existimat (Scaevola pontifex) falli in religione civitates. Quod dicere etiam in Libris rerum divinarum ipse Varro non dubitat; saint Augustin, *De Civitate Dei*, l. IV, ch. 27.

(2) *Fortuna Populi Romani*, ὁ Ρωμαίων μέγας δαίμων (Plutarque, *De Fortuna Romanorum* p. 324), était une croyance populaire qui semble avoir été propre aux Romains. Il y avait bien déjà chez les Grecs Τύχη σωτήρ, mais ils ne connaissaient pas la *Fortuna gubernans*.

(3) Plaute disait à la fin du *Truculentus*, une peinture au vif des mœurs libertines des courtisanes :

Veneris causa adplaudite; ejus haec in tutela [est fabula.

et se croyait naïvement le devoir d'accomplir de grandes choses et le droit d'infliger aux étrangers son mépris et toutes les nécessités de sa grandeur. Il se respectait lui-même dans tous ses actes, s'estimait dans sa pensée le centre de l'État et se l'était, pour ainsi dire, annexé. La Famille, celle qu'il avait ou pouvait avoir, en était le principe, l'élément et la base ; le Droit, c'était la codification de toutes les coutumes utiles à son organisation et à sa perpétuité ; le premier devoir de la Loi était de veiller à sa sûreté et de lui prêter durement main-forte. Elle se subordonnait la liberté individuelle elle-même : si libre qu'on fût et qu'on voulût l'être, on croyait se devoir à la mémoire de ses ancêtres (1) et à l'avenir de ses descendants. Malgré toutes les commodités et les mirages du célibat pour des natures aussi égoïstes et aussi rudes (2), on se l'interdisait comme un délit réprouvé par la conscience, et, quels que fussent les mérites et les attraits d'une épouse, sa stérilité était une tare et devenait une cause de répudiation. Dans ce temps de politique incessante où la vie du citoyen se dépensait tout entière sur le Forum et dans les camps, la fortune était à peu près la seule distinction personnelle qu'une femme pût atteindre, et l'argent qu'elle apportait à son mari la rendait impérieuse et hautaine (3). Mais on n'hésitait pas à sacrifier le charme de son foyer au bien-être d'enfants encore à naître, et l'opinion pu-

(1) C'était plutôt un culte qu'un pieux souvenir : encore sous les Empereurs, leurs images (εἴδωλα) étaient portées respectueusement dans les funérailles, et un banquet ne paraissait pas complet quand on n'y avait point chanté leurs louanges ; Cicéron, *Brutus,* ch. XIX ; Varron, *De Vita populi Romani ;* dans Nonius Marcellus, s. v. ASSA VOCE.

(2) Un homme grave et justement respecté, Metellus Numidicus, disait au peuple pendant sa censure : Si sine uxore possemus, Quirites, esse, omnes ea molestia careremus : sed... saluti perpetuae potius, quam brevi voluptati consulendum ; Aulu-Gelle, l. I, ch. 6.

(3) Titinius disait dans une pièce où il avait voulu représenter les mœurs romaines :

Dotibus deleniti ultro etiam uxoribus
Ancillantur

(*Procilia ;* dans Ribbeck, *l. l.*, p. 123),

et Horace répétait, en célébrant les Gètes pour faire honte aux Romains :

Nec dotata regit virum
Conjux ;

Odarum l. III, od. XXIV, v. 19.

blique encourageait ce renoncement à ses plus chers intérêts : elle avait entaché les mariages sans dot d'une sorte d'illégitimité (1).

Le chef de la famille était vraiment le maître de la maison, et achetait sa femme comme une esclave : les trois as qu'elle en recevait, constataient la liberté de son consentement et lui apprenaient quelle serait sa condition à l'avenir (2). Quoique moins déprimante qu'en Grèce, sa servitude domestique était encore bien lourde : elle ne pouvait franchir que pour des causes majeures le seuil de sa demeure (3). Elle devait veiller et s'associer toute l'année au travail de ses esclaves (4), se mêlait le moins possible aux entretiens des hôtes de son mari (5), et quand il lui fallait assister à leur repas, gardait une sobriété complète (6) et imposait par la roideur de son maintien aux libertés de leurs usages (7). La Fille en partageait la réclusion et l'impersonnalité : on admettait seulement que sa volonté fût nécessaire à la validité de son mariage ; mais on lui

(1) Plaute, qui restait aussi Romain que possible en devenant Grec, faisait dire à un des rares honnêtes gens qui donnaient encore plus de relief aux autres personnages :

Ne mihi hanc famam disferant,
Me germanam meam sororem in concubinatum tibi
Sic sine dote dedisse, magis quam in matrimonium ;

Trinumus, act. III, v. 646.

(2) Elle était *in manu viri*, n'héritait pas de son mari, ne s'appelait point *materfamilias* et ne pouvait rien posséder en propre. C'est à une femme que Plaute le fait dire :

Quae habet partum (peculium), ei haud commodi 'st,
Quin viro aut subtrahat, aut stupro invenerit.
Hoc viri censeo esse omne, quidquid tuum 'st ;

Casina, act. II, v. 98.

Aussi ne lui accordait-on habituellement aucun égard ; un excellent homme pouvait dire à sa propre femme sans scandaliser personne :

Id equidem ego, si tu neges, certe scio
Te inscientem, atque inprudentem dicere ac facere omnia ;

Térence, *Heautontimorumenos*, act. III, sc. 2.

(3) Desubito famam tollunt, si quam solam videre in via ;

Naevius, *Danae*, p. 97, éd. de Klussmann.

(4) *Domi mansit, lanam fecit :* tel était le devoir d'une matrone et son plus bel éloge.

(5) Cicéron lui-même approuvait cet isolement intellectuel de la femme et en faisait la théorie : Facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod multorum sermonis expertes, ea tenent semper, quae prima didicerunt; *De Oratore*, l. III, ch. 12.

(6) Matronis Romae aliquandiu vino uti non licuit in custodiam pudoris ; Nepotianus, *Epitome*, ch. X ; dans Mai, *Scriptorum veterum nova Collectio*, t. III, P. III, p. 107 : voy. aussi Arnobe, *Adversus Gentes*, l. II, ch. 67.

(7) Feminae cum viris cubantibus sedentes coenitabant ; Valère-Maxime, l. II, ch. 1.

demandait son consentement avant qu'elle fût en âge de pouvoir le refuser (1), et l'on avait supposé qu'à moins d'une indignité notoire, presque toujours impossible à constater, elle acceptait dans son for intérieur l'époux que lui avait choisi son père (2). Le Fils lui-même était un croît de la famille plutôt qu'un citoyen de l'avenir : c'est pour elle qu'il gagnait un salaire à la sueur de son front, pour elle qu'il conquérait des dépouilles en se battant pour la Patrie (3), et il n'avait rien à prétendre dans la succession en dehors du testament, quels qu'en fussent les aveuglements et les injustices (4). Ce n'était à proprement parler qu'une chose dont le Père pouvait user et abuser en propriétaire (5), et la Loi respectait son autorité dans tous ses excès : elle ne se permettait pas même d'intervenir pour prévenir un meurtre et laissait passer le cadavre (6). Sous ce rapport l'Esclave était vraiment de la famille (7) : l'Humanité elle-même n'existait point pour lui (8). Tous les mécon-

(1) Elle était mariée à douze ans (Roszbach, *Die römische Ehe*, p. 417 et suivantes); on lit dans une épitaphe publiée par M. Fröhner :

Bis mihi jam senos aetas compleverat annos,
spemque dabat thalami conjugiumque mihi;
Philologus, t. XIII, p. 172.

(2) Quae patris voluntati non repugnat, consentire intellegitur. Tunc autem dissentiendi a patre licentia filiae conceditur, si indignum moribus vel turpem sponsum ei pater eligat; Ulpien, *Dig.* XXIII, I, 12.

(3) Filiusfamilias alienationem nullius rei sine voluntate patris habet, nisi castrense peculium habeat; *Codex*, l. XII, tit. 37. Le *peculium castrense* ne fut établi que par Jules César; *Historical Essay on the laws of Rome*, p. 63.

(4) Ce fut seulement sous les Empereurs que la puissance paternelle fut limitée par des lois sur les successions; *Institutionum* l. II, tit. 13; *Codex*, l. VI, tit. 28, et l. VIII, tit. 48.

(5) Il avait même le droit de les vendre comme esclaves (Cicéron, *De Oratore*, l. I, ch. 40), et en cas de perte l'Action de vol : voy. Heineccius, *Antiquitatum Romanarum* l. VIII, tit. 9, et *Juris civilis Elementa*, par. 135. On lit même encore dans les *Institutes*, l. I, tit. XII, par. 4 : Militia enim, vel consularis dignitas de potestate patris filium non liberat.

(6) Utique ei vitae necisque in eum potestas siet, uti patri endo filio est; Aulu-Gelle, l. V, ch. 19 : c'était une disposition de la Loi des XII Tables. Ce droit de vie et de mort ne fut entièrement abrogé que par Constantin; *Codex*, l. IX, tit. 17.

(7) Hoc nomine (familia) etiam famuli appellari coeperunt; Festus, *Ex Pauli excerptis*, s. v. FAMILIA. Quindecim liberi homines populus est; totidem servi, familia; Apulée, *Apologia*, p. 504, éd. des Deux-Ponts.

(8) C'était un meuble parlant, *Instrumentum vocale*. *Res est servus*, *non persona*, disait même un axiome de droit, et l'esclave le reconnaissait; quand son maître le menaçait de coups de bâton, il pensait ce que la comédie lui faisait dire :

Istuc tibi est in manu, nam tuus sum;
Amphitruo, act. II, v. 407.

tentements qu'il venait à provoquer, se traduisaient par des châtiments corporels (1), et les plus vertueux ne rougissaient pas de les infliger de leurs propres mains (2). La seule limite que le Maître reconnût à son droit, était son intérêt, la crainte d'endommager sa propriété et d'amoindrir ses revenus (3).

Mais le patriotisme n'était pas à Rome une cocarde qu'on arborât dans les jours de parade et qu'on gardât le reste du temps au fond de sa poche : le Père croyait devoir de bons citoyens à la République (4), et des usages, ayant force de loi, veillaient aux abus de sa tendresse et l'empêchaient de faillir à sa tâche. C'était un devoir civique de ne point exposer ses enfants aux sottes complaisances d'une nourrice (5) : on les abandonnait même le moins possible à l'amour souvent aveugle de leur mère (6) ; une parente, mûrie par les années et d'une austérité de mœurs bien connue, semblait une gouvernante plus sûre, et tous les enfants de la famille lui étaient remis dès leur premier âge (7). On voulait qu'ils achetassent l'instruction par du

(1) Sosie, dont le maître était un des hommes les plus respectables de son temps, dit en parlant de Mercure et de son étonnante ressemblance :

Si tergum cicatricosum, nihil hoc simili 'st [similius ;

Amphitruo, v. 290.

(2) Ainsi, pour nous servir du français d'Amyot : Depuis quand son estat (de Caton l'Ancien) et son bien furent augmentez, si d'adventure il festoyoit ses amys ou ses compaignons, incontinent après le souper il punissoit et foëttoit avecques une escorgée ceulx qui avoyent failli de servir à table ou d'apprester quelque chose que ce feust ; Plutarque, *Cato Major*, ch. XXI, par. v, p. 416, éd. Didot.

(3) Apud omnes peraeque gentes animadvertere possumus, dominis in servos vitae necisque potestatem esse ; Gaius, *Institutionum* l. I, ch. 52. Juvénal pouvait dire sans son hyperbole ordinaire :

Pone crucem servo. — Meruit quo crimine [servus
Supplicium ? Quis testis adest ? Quis detulit ? [Audi.
. . . .
Hoc volo ; sic jubeo ; sit pro ratione voluntas ;

Sat. VI, v. 218 et suivants.

(4) Cicéron se faisait même un chef d'accusation contre Verrès de sa négligence à remplir ce devoir social : Susceperas enim liberos non solum tibi, sed etiam Patriae : qui non modo tibi voluptati, sed etiam qui aliquando usui Reipublicae esse possent ; *In Verrem*, IV. ch. 69.

(5) Suus cuique filius, ex casta parente natus, non in cella emptae nutricis, sed gremio ac sinu matris educabatur ; Cicéron, *De claris Oratoribus*, ch. XXVIII.

(6) Apparet, filios non tam in gremio educatos, quam in sermone matris ; Cicéron, *Brutus*, ch. LVIII. Un père de famille n'allait pas souper en ville sans y emmener ses enfants ; Plutarque, *Quaestionum Romanarum* par. XXXIII, p. 335.

(7) Eligebatur autem major aliqua natu propinqua, cujus probatis spectatisque moribus omnis ejusdem familiae soboles committeretur ; *De claris Oratoribus*, ch. XXVIII.

travail, que le travail fût vraiment un effort, et en fortifiant à la fois l'esprit et le corps, une rude éducation les préparait à aborder vaillamment toutes les difficultés qu'un Romain pouvait rencontrer sur sa route (1). Pour récréation régulière, ils apprenaient les lois par cœur (2); leur grande récompense était d'assister aux délibérations du Sénat ou aux débats du Forum (3), et dès qu'ils ne fléchissaient plus sous le poids des armes, il leur fallait acquérir par dix ans de services militaires le droit d'occuper une charge civile (4).

Cette subordination à la chose publique des sentiments privés les plus chers (5) groupait en un faisceau compacte toutes les forces (6); elle enrégimentait le Peuple pour la domination du monde, mais en le soumettant à une impitoyable discipline de tous les instants. Le principe de la civilisation était l'Ordre : son moyen capital, l'application aveugle de la Loi et un respect inintelligent du Droit; son grand mobile, la foi à la grandeur éternelle de Rome (7). Il fallait continuer le passé, maintenir énergiquement même les abus : l'histoire et les destins trouveraient leur voie. A côté, et souvent en face d'une aristocratie cramponnée obstinément aux traditions, il y avait cependant une démocratie impatiente, qui sentait sa force et se croyait appelée aussi à gouverner le monde; mais par l'institu-

(1) Quom librum legeres, si unam peccavisses sullabam
Fieret corium tam maculosum, quam est nutricis pallium;

Plaute, *Bacchides*, act. III, v. 398.

Voy. aussi Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 10. Le *brimage* des Écoles militaires, la trempe de l'esprit par l'abus de la force, est un mot grec (Βρίμη, Force) et une idée, nous dirions volontiers une tradition romaine.

(2) Discebamus enim pueri XII Tabularum leges ut carmen necessarium; Cicéron, *De Legibus*, l. II, ch. 23.

(3) Aulu-Gelle, l. I, ch. 23; Pline, *Epistolarum* l. VIII, let. 14.

(4) Πολιτικὴν ἀρχὴν · Polybe, l. VI, ch. XIX, par. 4.

(5) Cicéron, *De Officiis*, l. I, ch. 17.

(6) Voy. Cicéron, *De Republica*, l. I, ch. 4.

(7) Horace disait encore quand les malheurs du temps avaient détruit bien des illusions :

Alme sol, curru nitido diem qui
promis et celas, aliusque et idem
nasceris, possis nihil urbe Roma
visere majus;

Carmen saeculare, v. 9.

tion du patronage, par l'habile et généreuse protection de leurs clients, les Patriciens avaient des sympathies et des ramifications jusque dans les derniers rangs du Peuple, et malgré l'inégalité de leur condition et leurs dissentiments politiques, ces deux grandes fractions de la Société avaient au fond le même patriotisme, le même esprit public et les mêmes aspirations. Destiné aux affaires par sa naissance, le Romain apportait dans la vie un bon sens étroit et pratique, que l'éducation rectifiait et rétrécissait encore (1). Habitué à chercher le côté juste d'une question et à se préoccuper de l'utilité des choses, il méprisait bientôt l'imagination comme une mauvaise conseillère, s'apprenait à dédaigner les stériles exercices de l'intelligence (2), et ne voyait dans les Beaux-Arts qu'une corruption de l'ancienne simplicité et un danger social (3). A ce peuple naïf et sérieux, il fallait des plaisirs positifs et poignants, des spectacles *pour*

(1) L'arithmétique était une des grandes préparations à la vie :

Romani pueri longis rationibus assem
Discunt in partes centum diducere;
Horace, *Ad Pisones*, v. 325.

Voy. aussi Capitolinus, *Pertinax*, ch. I, et saint Augustin, *Confessionum* l. I, ch. 13. On ne voyait dans la science que les applications pratiques dont elle était susceptible : In summo apud illos (Graecos) honore geometria fuit : itaque nihil mathematicis illustrius. At nos metiendi ratiocinandique utilitate hujus artis terminavimus modum; Cicéron, *Tusculanarum Quaestionum* l. I, ch. 2.

(2) La poésie était pour Ennius lui-même le dernier des pis-aller, et il ne craignait pas de le dire : Nunquam poetor nisi podager; dans Priscianus, l. VIII, p. 417. Il y eut jusqu'à deux sénatus-consultes qui interdirent le séjour de la ville aux philosophes et aux rhéteurs (uti Romae ne essent); dans Aulu-Gelle, l. XV, ch. 11 : voy. aussi Plutarque, *Cato Major*, ch. XXII, p. 417. Honorem tamen huic generi (*sc.* poetis) non fuisse declarat oratio Catonis, in qua objecit, ut probrum, M. Nobiliori quod is in provinciam poetas duxisset; Cicéron, *Tusculanarum Quaestionum* l. I, ch. 2. A en croire Sénèque (*Epistolae*, XLIX), Cicéron lui-même Negat, si duplicetur sibi aetas, habiturum se tempus, quo legat lyricos, et Plaute exprimait un sentiment romain en disant (*Capteivei*, act. II, v. 218) :

Salva res est, philosophatur quoque jam, non mendax modo 'st.

(3) Infesta, mihi credite, signa ab Syracusis illata sunt huic urbi... Ego hos malo propitios deos, et ita spero futuros, si in suis manere sedibus patiemur; Caton; dans Tite-Live, l. XXXIV, ch. 4. Hic ornatus, haec opera atque artificia, signa, tabulae pictae Graecos homines nimio opere delectant, disait Cicéron; *In Verrem*, IV, ch. 59, et ch. 60 : Etenim mirandum in modum Graeci rebus istis quas nos contemnimus, delectantur. Salluste plaçait le goût pour les Beaux-Arts sur la même ligne que l'ivrognerie et la débauche (*Conjuratio Catilinaria*, ch. XI), et Scipion s'écriait avec indignation : Discunt cantare, quae majores nostri probre ducier voluerunt; dans Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 10 : voy. aussi Cornélius Népos, *Epaminondas*, ch. I.

Tu regere imperio populos, Romane, memento;
Hae tibi erunt artes,

disait Virgile (*Aeneidos* l. VII, v. 852), le plus sentimental et le plus sensible des Romains aux beautés de la forme.

de bon qui saisissent vivement les sens (1) et secouassent les nerfs (2). Aucun amusement ne lui agréait plus que les combats de gladiateurs (3), et il ne lui suffisait pas que le danger de mort fût réel, et l'arène, véritablement rouge de sang ; il voulait sa part dans l'action, criait au vaincu de tendre la gorge (4), et ne se trouvait pas suffisamment amusé quand il n'avait pas vu le cadavre (5).

Lors donc que la louve qui avait nourri de son lait les premiers Romains n'eût pas été une poétique explication de leur caractère, l'habitude des plaisirs brutaux et cette âcre odeur du sang qui leur portait à la tête comme les fumées d'un vin trop capiteux, leur eussent bientôt désappris toutes les vertus de la pitié (6). Les meilleurs, ceux qui semblaient un modèle aux autres, croyaient se devoir de rester insensibles à leurs propres douleurs (7), et gardaient dans toutes les fluctuations de la vie la roideur d'une statue guindée sur un piédestal. C'est à eux que pensait Horace quand il peignait l'homme intrépide et ferme dans son propos qui, toujours impassible, ne sourcillerait pas devant les ruines de l'univers. Mais ils étaient ce qu'ils

(1) On n'eût pas cru à la douleur de la famille si des pleureurs à gages n'avaient jeté de hauts cris aux enterrements :

Ut qui conducti plorant in funere, dicunt
Et faciunt prope plura dolentibus ex animo ;

Horace, *Ad Pisones*, v. 431.

(2) Les mendiants qui savaient leur métier, étalaient au soleil des blessures bien saignantes ; Sénèque, *De Vita beata*, ch. XXVII.

(3) Id autem spectaculi genus (gladiatorium) quod omni frequentia atque omni genere hominum celebratur, quo multitudo maxime delectatur ; Cicéron, *Pro Sextio*, ch. LVIII. Il n'éprouvait personnellement aucune répugnance pour ce genre de plaisir (*Tusculanarum Quaestionum* l. II, ch. 17), et Atticus, qui avait au moins toutes les délicatesses d'un goût exercé, se faisait de bons revenus par *l'élève et l'entraînement* des gladiateurs ; Cicéron, *Epistolarum ad Atticum* l. IV, let. 4 et 8. Voy. Planck, *Ueber den Ursprung der römischen Gladiatorenspiele*, 1867, in-4°.

(4) *Recipe ferrum*.

(5) Il dirigeait le pouce vers le maladroit qu'il condamnait à mort, et pour qu'il attendît sans trop d'impatience le moment du meurtre, on lui mettait sous les yeux les bières destinées aux cadavres ; Quintilien, *Declamationes*, IX.

(6) C'est certainement d'un usage romain que Plaute parlait dans le *Poenulus*, act. III, v. 524 :

Ne tu opinere, haud quisquam hodie nostrum [curret per vias,
Neque nos populus pro ceritis insectabit lapi- [dibus.

(7) Ceu morte parentem
Natorum orbatum, longum producere funus
Ad tumulum jubet ipse dolor : juvat ignibus [atris
Inseruisse manus, constructoque aggere busti
Ipsum atras tenuisse faces ;

Lucain, *Pharsalia*, l. II, v. 298.

étaient, n'imposaient aucune contrainte à leurs passions (1), aucun masque à leurs habitudes (2), et ne connaissaient pas même la pudeur de la honte (3). Ils riaient comme des paysans mal léchés des difformités physiques (4), s'amusaient niaisement comme un enfant des plus méchantes plaisanteries (5), et à moins de ces exceptions trop rares et trop tranchées pour ne pas confirmer la règle plus sûrement qu'un exemple, manquaient de délicatesse dans les sentiments (6) et dans la pensée (7), de légèreté et de décence dans l'expression (8). C'est que ce rude

(1) Vidin' ego te modo manum in sinum huic [meretrici
Inserere?
Térence, *Heautontimorumenos*, act. III, sc. 3.

C'est un père qui parle ainsi sans reprendre son fils du fait lui-même, et Plaute, qui exprimait en cela la morale courante, ne craignait pas de dire :

Dum tete abstineas. . . . .
. . . pueris liberis, ama quid lubet;
Curculio, v. 37.

(2) Virgo de convivio abducatur ideo quod majores nostri virginis acerbae auris Veneris vocabulis imbui noluerunt; Varron, *Saturarum Menippearum Reliquiae*, fr. II, p. 95, éd. de M. Riese.

(3) Dans le *Truculentus*, l'esclave chargée de l'alcôve d'une courtisane dit à Dinarchus : Puisque tu n'as plus d'argent, prends des pages. C'est un citoyen important à qui la République avait confié un commandement à Lesbos, et il répond sans plus se fâcher, v. 127 :

Utrosque percognovi utrobidem.

(4) Cicéron lui-même le disait comme un conseil aux apprentis dans l'art oratoire : Est etiam deformitatis et corporis vitiorum satis bella materies ad jocandum; *De Oratore*, l. II, ch. 59 : voy. aussi ch. 66.

(5) Ainsi, par exemple, ils aimaient à se barbouiller réciproquement le visage de noir; *sublinere os* en avait même pris le sens de Attraper, Jouer quelqu'un : voy. Plaute, *Aulularia*, v. 624.

(6) Non est flagitium, mihi crede, adolescen-
Scortari, neque potare, [tulum
assure l'homme sage des *Adelphes* (act. I, sc. 2), et une courtisane, qui n'est pas dépravée d'une manière spéciale, ne craint pas de dire à Phédria en lui parlant d'un autre de ses amants :

Sine illum priores partes hosce aliquot dies
Apud me habere (*Eunuchus*, act. I, sc. 2),

et Phédria y consent. Naevius faisait même dire à un de ses personnages :

Deos quaeso ut adimant et patrem et ma- [trem meos
(*Tribacelus;* dans Ribbeck, p. 20),

et ce sentiment monstrueux n'avait nullement froissé le public, puisqu'il a trouvé une sorte d'écho dans l'*Asinaria*, v. 511, et dans le *Truculentus*, v. 613.

(7) Senex hircosus, tu osculere mulierem?
Utine adveniens vomitum excutias mulieri?
Plaute, *Mercator*, act. III, v. 567.

Interea foetida anima nasum oppugnat;
Titinius, *Fullonia;* dans Ribbeck, p. 117.

Nil peccat de savio :
Ut devomas volt, quod foris potaveris;
Caecilius, *Plocium;* dans Ribbeck, p. 53.

(8) Nam castum decet esse poetam
Ipsum, versiculos nihil necesse est,
Qui tum denique habent salem et leporem,
Si sunt molliculi ac parum pudici;
Catulle, *Ep.* XVI.

Salluste disait de Catilina (ch. XIV), ventre, pene bona patria laceraverat, et Cicéron cite comme un mot connu Adolescentes peni deditos esse; *Epistolarum* l. IX, let. 22 : voy. aussi l. VII, let. 1. Il y a même dans le *Pseudulus*, v. 1163 :

Noctu in vigiliam quando ibat miles, tum tu [ibas simul?
Conveniebatne in vaginam tuam machaera [militis?

C'est à un homme que s'adressent ces vers impertinents.

peuple, créé pour l'action et l'établissement du Droit dans le monde, n'avait pas été doué par la Fée de l'esprit littéraire. Quelle que fût sa pensée, nul ne se permettait, même au barreau, de jouer avec elle en jongleur. Elle était pour tous un acte sérieux, et ils y marchaient par la ligne droite comme à un but qu'ils voulaient atteindre au plus vite. Dédaigneux de toute rhétorique, ils croyaient avoir bien parlé quand ils avaient exprimé leur idée tout entière et, pour ainsi dire, en bloc, et ne recherchaient aucun autre mérite que sa valeur intrinsèque, n'ambitionnaient aucun autre ornement que son bon sens. Mais ils se plaisaient à lire les nombreuses Inscriptions qui leur parlaient de leur histoire et de la gloire de leurs ancêtres; la République était vraiment la chose de tous, et l'on suivait avec passion les débats du Forum; on s'intéressait même aux affaires privées par amour pour le Droit, et à cette école quotidienne du beau style les moins lettrés acquéraient la connaissance des règles et des finesses de la langue. Malgré cette rectitude d'esprit et l'inaptitude des gens sans éducation aux raffinements de la pensée, la foule avait conservé une imagination mélodramatique, facile à passionner et à pousser en avant. Le Sénat entretenait l'esprit militaire par le spectacle des Triomphes (1); en paradant dans les rues vêtus de l'habit de guerre, les citoyens hors d'âge faisaient sortir des légions du sol (2), et les grandes révolutions ressemblaient habituellement à des coups de théâtre arrangés par un poëte. Ce fut le vertueux suicide de Lucrèce qui renversa le pouvoir des Tarquins, le couteau sanglant de Virginius qui frappa au cœur la tyrannie des Décemvirs, l'exposition du corps de Jules César sur la place publique qui rendit

(1) Quelquefois même on y promenait pompeusement des tableaux où les victoires étaient représentées; Appien, *De Bellis civilibus*, l. II, ch. 101.

(2) Cicéron, *In M. Antonium*, passim; Dion Cassius, l. XLVI, ch. 32 et 39.

le peuple infidèle à sa propre cause et donna une armée à de nouveaux Césars (1).

Mais par l'habitude de la guerre ou une disposition naturelle à son rôle dans l'histoire, le peuple romain avait l'esprit agressif et batailleur; il se plaisait à s'entretenir dans son humeur normale en assistant à des débats où ses intérêts et ses ambitions politiques étaient en cause, et à la discussion d'affaires privées, passionnée comme un duel. On n'y cherchait pas seulement à défendre le bon droit de sa thèse, on attaquait son adversaire dans son amour-propre; on savait qu'un portrait satirique et d'ardentes invectives impressionneraient plus puissamment la foule que les froides déductions d'un fait et l'application logique d'un article de loi. Le peuple n'eut jamais d'autre littérature qui lui fût propre, que la raillerie amère et violente; mais il goûtait celle-là en amateur, recherchait avidement les occasions de la cultiver pour son compte (2), et une versification assez facile pour ne pas gêner la pensée en acérait encore les pointes (3). Malgré la licence habituelle des Républiques qui prennent leur liberté au sérieux, le législateur se crut même obligé de veiller à la dignité des citoyens et de réprimer les personnalités; il déclara que la plaisanterie qui courait les rues

(1) Cicéron lui-même appelait ces émotions physiques à l'aide de son éloquence : Nec vero miseratione solum mens judicum permovenda est, quo nos ita dolenter uti solemus, ut puerum infantem in manibus perorantes tenuerimus; ut alia in causa, excitato reo nobili, sublato etiam filio parvo, plangore et lamentatione complerimus forum; *Orator*, ch. XXXVIII.

(2) C'était certainement le principal, sinon le seul mérite des Dialogues Atellans, et pendant les Jeux Mégalésiens, Personatos juvenes, magistratuum privatorumque munia et personas, et facta dictaque imitari et ante Deae simulacrum ludere... memoriae datum est; Alexander ab Alexandro, *Genialium dierum* l. VI, fol. 360, v°. Naguère encore les Italiens conservaient l'usage d'improviser des vers satiriques, surtout à propos du mariage des vieillards : voy. Müller, *Rom, Römer und Römerinnen*, t. II, p. 45.

(3) Ces vers fescennins, *jocularia carmina et probrosa* (Scol. d'Horace, *Epistol.* l. II, ép. I, v. 145), en usage surtout dans les réjouissances qui accompagnaient les noces (Festus, s. v. FESCENNINI, et Sénèque, *Medea*, v. 115), n'avaient qu'un rhythme grossier, sans unité et sans régularité, dont la base était une accentuation, déjà sans doute assez peu sensible. C'est l'idée que nous en donne Atilius Fortunatianus : Nostri autem antiqu... usi sunt eo, non observata lege; nec uno genere custodito inter se versus (dans Putsch, p. 2679); MM. Düntzer et Lersch l'ont développée dans un travail spécial (*De versu quem vocant Saturnio*, Bonn, 1838), et aujourd'hui elle n'est plus contestable.

était un crime et prononça contre elle la peine du bâton (1). Mais une intervention si exceptionnelle de la Loi dans les mœurs publiques fut bien tardive (2); elle ne dura qu'un temps (3), et il est au moins probable que cette disposition brutale ne fut jamais complétement appliquée (4).

Une circonstance capitale dans l'histoire du Théâtre latin avait même, pour ainsi dire, donné un caractère religieux à l'insolence. Avec son sensualisme étroit et sa sécheresse de cœur, le paganisme ne pouvait admettre la sainteté ni l'efficacité de la prière. Pour obtenir la faveur des dieux, il fallait l'acheter par des offrandes réelles, qui flattassent agréablement leurs sens; ils n'accordaient rien qu'à bon escient, après avoir été payés d'avance. Les sacrifices ne devenaient donc efficaces que par l'accomplissement des rites, l'observance exacte de formes enseignées par des prêtres dans la confidence des dieux (5), et la première condition était de les offrir le cœur joyeux, comme dans un jour de fête (6), au bruit des instru-

(1) Si qui pipulo occentasit, carmenve condisit, quod infamiam faxit flagitiumve alteri, fuste feritod; *Lex XII Tabularum*, dans saint Augustin, *De Civitate Dei*, l. II, ch. 9 : voy. Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 152-155, et Festus, s. v. OCCENTASSINT.

(2) Etenim per priscos poetas, non, ut nunc, penitus ficta argumenta; sed res gestae a civibus palam cum eorum saepe, qui gesserant, nomine decantabantur. Ideo ipsa suo tempore moribus multum profuit civitatis; quum unusquisque caveret, culpa ne spectaculo caeteris esset, et domestico probro, disait même Evanthius, *De Fabula*; dans le *Térence*, t. I, p. XLI, éd. de Lemaire. Voy. p. 213, note 2.

(3) Nous citerons entre autres preuves Catulle, ép. XII, XXV et XXXIII. Dans un fragment de l'*Auctoratus*, conservé par Charisius, Pomponius nomme évidemment trois citoyens (dans Ribbeck, p. 192), et Tertullien disait encore au second siècle : Circo quid amarius, ubi ne principibus quidem aut civibus suis parcunt? *De Spectaculis*, ch. XVI : voy. aussi *Ad Nationes*, l. I, ch. 17; Cassiodore, *Variarum* l. I, let. 27, et la note suivante.

(4) Voy. *Rhetorica ad Herennium*, l. I, ch. 14, et l. II, ch. 13. Naevius, qui avait cependant attaqué les premiers citoyens de la République, ne fut condamné qu'à la prison et à l'exil : voy. Aulu-Gelle, l. III, ch. 3; Plaute, *Miles gloriosus*, v. 213, et Eusèbe, *Chronicon*, n° 1810.

(5) Quand toutes les règles n'y avaient pas été suivies par une cause quelconque, il fallait les recommencer. Ludi sunt non rite facti eaque errata expiantur, et mentes deorum immortalium ludorum instauratione placantur; Cicéron, *De Haruspicum Responsis*, ch. XI : voy. aussi Tite-Live, l. II, ch. 36; Cicéron, *De Divinatione*, l. I, ch. 26. Ut Varroni placet, qui *instaurare* ait esse instar *novare*; Macrobe, *Saturnaliorum* l. I, ch. 11.

(6) Les édiles qui les donnaient avaient une couronne sur la tête (Tite-Live, l. X, ch. 47), et les colléges de prêtres y assistaient à des places réservées; Marini, *Atti e Monumenti de' fratelli Arvali*, tav. XXIII.

ments (1), au milieu des danses (2) et des rires (3). Une année que la peste sévissait à Rome et que les plus coûteux sacrifices ne réussissaient pas à désarmer la colère céleste, les pontifes s'en prirent à l'abattement des esprits, au deuil général qui dépréciait leurs offrandes, et sur leur demande on fit venir d'Étrurie, la Terre-Sainte de l'Italie (4), des danseurs et des musiciens, habitués à figurer dans les fêtes religieuses et à disposer convenablement l'assistance (5). Malgré la nouveauté du spectacle, ces excitations à la joie manquèrent leur but; la mortalité poursuivit son cours, frappant indistinctement dans tous les rangs, et, comme il arrive souvent dans les temps d'angoisses où les plus vivaces désespèrent du lendemain, pour donner le change à leurs terreurs, les jeunes gens se précipitèrent

(1) C'était formellement prescrit par la loi qui avait établi les jeux scéniques : Ludis publicis, quod sine curriculo et sine certatione corporum fiat, popularem laetitiam in cantu et fidibus et tibiis moderanto eamque cum Divum honore junguntо; dans Cicéron, *De Legibus*, l. II, ch. 9. Voy. Ovide, *Fastorum* l. VI, v. 657 et suiv.; Pline, *Historiae naturalis* l. XXVIII, ch. 3. Des joueurs de flûte figurent dans tous les bas-reliefs romains représentant des sacrifices (voyez entre autres celui que Bartholinus a publié, *De Tibiis Veterum*, l. II, ch. VII, p. 192), et on lit dans une Inscription antique : Tibicines romani qui sacris public(is) praest(o) sunt; dans Gruter, p. 269 : voy. aussi *Ibidem*, p. 175. Cette intervention de la musique n'avait pas lieu seulement, comme le dit Pline, *l. l.*, ne quid aliud exaudiatur, mais afin qu'en aucun cas la représentation ne fût suspendue, et que les jeux ne fussent point frappés de nullité par cette interruption.

(2) La danse qui s'associait aux Jeux de toute espèce avait un nom particulier, κουρητισμὸς, et Denys d'Halicarnasse identifiait les *ludiones* et les Saliens; *Antiquitatum romanarum* l. II, ch. 71.

(3) Necesse erat pro ratione sacrorum aliqua ludicra et turpia fieri quibus possit populo risus moveri, disait Servius, *ad Georgicon* l. II, v. 385. Voilà pourquoi on appelait les Dieux *amis des jeux* (φιλοπαίγμονας; Platon, *Cratyle*, t. III, p. 276, éd. des Deux-Ponts), et tous les sacrifices finissaient par un banquet. On en vint même à croire que l'*epulum* faisait partie de la cérémonie religieuse : il y eut des *Epulones*, des prêtres chargés des festins, et Dion Cassius pouvait dire : ἀγῶνα... ἱερόν (οὕτω γὰρ τοὺς τὴν σίτησιν ἔχοντας ὀνομάζουσι) κατέδειξεν· l. LI, ch. 1.

(4) Prodigia, portenta ad Etruscos et Aruspices, si Senatus jusserit, deferunto : Etruriaeque principes disciplinam docento. Quibus divis creverint, procuranto; iidemque fulgura atque obstita pianto; Cicéron, *De Legibus*, l. II, ch. 9. Mitto Haruspices, mitto illam veterem ab ipsis diis immortalibus, ut hominum fama est, Etruriae datam disciplinam; Cicéron, *De Haruspicum Responsis*, ch. X. Pour obtenir la cessation d'une épidémie qui frappait les femmes grosses, on avait, déjà du temps de Tarquin le Superbe, célébré d'après les rites étrusques *ludi Taurii*; Festus, *Ex Pauli Diaconi Excerptis*, p. 152, éd. de Lindemann.

(5) Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more tusco dabant; Tite-Live, l. VII, ch. 2. Népotianus qui, comme il arrive trop souvent, voulait expliquer les choses anciennes par les usages de son temps, s'est certainement trompé en croyant que le *ludius*, qu'il appelle *princeps scenicorum*, chantait : Sono vocis rudem populum delectavit; *Epitome*, ch. XI, *De Spectaculis*; dans Mai, *Classicorum scriptorum Fragmenta*, t. III, P. III, p. 108.

dans une gaieté fiévreuse et mêlèrent aux danses muettes des Étrusques ces luttes de railleries et d'invectives qui amusaient tant les populations italiques (1). L'épidémie s'arrêta enfin après avoir achevé sa moisson de victimes, et les acteurs de ces jovialités insolentes avaient trop bien réussi, au moins à se divertir eux-mêmes, pour les laisser tomber en désuétude. Bientôt même ils cherchèrent à en rendre le plaisir plus varié et plus piquant. Il y avait dans le Pays osque une ville où cette récréation grossière s'était donné une sorte de vernis littéraire : en s'amusant à l'aventure, quelques plaisants, fortement caractérisés par leur genre d'esprit ou par leurs ridicules, avaient en même temps amusé les autres; ils eurent un nom à eux, une existence spéciale, devinrent des bouffons populaires, et trouvèrent des imitateurs qui s'affublaient d'habits semblables, affectaient leurs sentiments et leurs idées, contrefaisaient leur prononciation et leurs gestes. Les jeunes Romains voulurent aussi imiter leur bouffonnerie et s'approprier leur caractère (2); ils crurent se divertir davantage en dépouillant leur personnalité de tous les jours, cachèrent leur figure sous un masque, et reproduisirent dans la langue de Rome les dialogues agressifs d'Atella (3). C'était déjà une espèce de comédie, bien informe, il est vrai, et bien infime; mais les personnages étaient des acteurs, qui sortaient de leurs sentiments pour n'y rentrer qu'après le dénoûment, et jouaient un véritable rôle : seulement ils étaient obligés de composer la pièce à leurs risques et périls, et de se mettre eux-mêmes en scène. Peut-être des comédiens de profession eussent-ils acquis avec le temps assez

(1) Inconditis inter se jocularia fundentes versibus; Tite-Live, l. VII, ch. 2.

(2) Naturellement ils en prenaient aussi le costume : τοῖς δ' εἰς Σατύρους, περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων, καὶ ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι, καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια· οὗτοι κατέσκωπτόν τε καὶ κατεμιμοῦντο τὰς σπουδαίας κινήσεις ἐπὶ τὰ γελοιότερα μεταφέροντες· Denys d'Halicarnasse, l. VII, ch. LXXII, p. 1491. In Atellana Oscae personae, ut Maccus; Diomède, *Artis grammaticae* l. III, p. 490, éd. de Keil.

(3) Aujourd'hui Sant-Arpino, village à deux milles d'Aversa, dans la Terre de Labour : voy. Vincenzo de Muro, *Ricerche storiche sulla origine, vicende e ruine di Atella*, Naples, 1840.

d'habileté pour trouver dans ces parades les éléments d'une vraie comédie; mais la Loi taxait d'infamie les citoyens qui faisaient métier d'amuser les autres (1), et ceux qui, dans leurs plus folles plaisanteries, n'avaient point perdu le sentiment de leur dignité, ne souffraient pas que ces dégradés de l'estime publique se missent de plain-pied avec eux, et qu'en les partageant, ils déshonorassent leurs plaisirs (2). Pour acquérir de la valeur dramatique, ces dialogues auraient eu besoin non-seulement d'un public sympathique à leurs raffinements, mais du talent exercé de tous les interlocuteurs, de leur concert préalable et de la subordination de chacun à un but commun à tous. Il leur fallut donc borner leurs prétentions, ne se préoccuper que de leur style, et tourner au monologue littéraire (3) : ils cueillirent çà et là la fleur des sujets les plus divers (4), les

(1) Cum artem ludicram scenamque totam probro ducerent Romani, genus id hominum non modo honore civium reliquorum carere, sed etiam tribu moveri notatione censoria voluerunt; saint Augustin, *De Civitate Dei*, l. II, ch. 13 : voy. aussi Cornélius Népos, *Préface*, et Quintilien, *De Institutione oratoria*, l. III, ch. 16. Le *Digeste* nous a même conservé l'édit du Préteur : Qui artis ludicrae pronuntiandive causa in scenam prodierit, infamis est; *De his qui notantur infamia*, l. II, par. 5, et la raison en est donnée dans le dernier paragraphe : propter praemium in scenam prodeuntes famosi.

(2) Quod genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit juventus, nec ab histrionibus pollui passa est; Tite-Live, l. VII, ch. 2. Voilà pourquoi les comédiens ne se déguisèrent d'abord qu'au moyen de grandes perruques. Quand il leur fut enfin permis de paraître sur la scène avec un masque, le public obligeait ceux qui l'avaient trop violemment mécontenté, de le déposer; Festus, s. v. PERSONATUS. C'était leur dire dans la langue la plus intelligible, celle qui parle aux yeux : Tu es un cabotin, et par conséquent un infâme. Encore sous l'Empire, ils ressentaient bien douloureusement cette injure : Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi; Quintilien, l. VI, ch. II, par. 35; t. II, p. 513, éd. de Spalding. Sans doute cependant *Deponere personam* avait alors un sens plus général, et signifiait Renoncer à son rôle, Quitter la scène, Être chassé du théâtre. Plaute (?) faisait déjà dire à Mercure, dans le prologue de l'*Amphitruo*, v. 81 :

Hoc quoque etiam dedit (Jupiter) mi in mandatis, uti
Conquisitores fierent histrionibus,
Qui sibi mandassent delegati ut plauderent;
Quive, quo placeret alter, fecissent, minus,
Eis ornamenta et corium uti conciderent.

(3) Qui non, sicut antea, fescennino versu similem, incompositum temere ac rudem alternis jaciebant; sed impletas modis saturas, descripto jam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant; Tite-Live, l. VII, ch. 2. Ces monologues se retrouvent à l'origine de la plupart des Théâtres : nous citerons seulement *Le Monologue du franc Archier de Baignolet*, attribué à Villon; *Le Monologue de la Botte de foin*, par Coquillart; *Le Monologue du Résolu*, par Roger de Collerye; *Le Monologue nouveau et fort récréatif de la Fille bastelierre* et les *Tre Orationi* de Ruzante.

(4) *Satura* signifiait littéralement Mélange, comme notre *Farce;* Varron disait dans le l. II de ses *Plautinae quaestiones :* Satura est

réunirent un peu au hasard par les liens mal attachés d'une versification irrégulière (1), et devinrent des *satires* (2).

Si évaporés et indévots qu'ils fussent en apparence, les Jeux étaient d'humbles supplications qui ne pouvaient atteindre leur but qu'en agréant aux dieux, et quand des interruptions inutiles avaient mécontenté des juges moins difficiles (3), ou que des acteurs incapables ou mal tournés n'avaient pas suffisamment amusé les spectateurs, l'éditeur ne croyait plus pouvoir en rien attendre (4). Après l'arrogance et le patriotisme, le sentiment le plus actif était la curiosité, et le mérite que, comme chez tous les peuples un peu badauds et impatients d'amusement, on appréciait davantage, était la nouveauté. Les danses étrusques auraient donc vivement intéressé par elles-mêmes la foule des Romains, et les espérances superstitieuses qui s'y rattachaient,

uva passa et polenta et nuclei pini ex mulso consparsi. C'était aussi le sens que lui donnait Festus (s. v.; *Ex Pauli Excerptis*) : Et cibi genus dicitur ex variis rebus conditum, et lex multis aliis conferta legibus, et genus carminis, ubi de multis rebus disputatur.

(1) Olim carmen quod ex variis poematibus constabat satira vocabatur; Diomède, *Artis grammaticae* l. III, p. 485, éd. de Keil. Alterum illud etiam prius satirae genus, sed non sola carminum varietate mixtum, condidit Terentius Varro; Quintilien, *De Institutione oratoria*, l. x, ch. 1.

(2) A son origine la Satire, le seul genre littéraire vraiment romain, était vive, grossière, intempérante, sans unité d'aucune espèce, et sans autre but que de faire passer agréablement le temps. Plus tard, elle s'imposa un sujet, tout en conservant avec sa liberté de style l'indépendance de son allure, et voulut avoir des intentions didactiques et morales : c'est la satire d'Ennius; voy. Aulu-Gelle, l. II, ch. 29. Puis, sous la plume de Lucilius, elle devint personnelle, passionnée, violente et très-préoccupée de sa forme :

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque [poetae,
Atque alii, quorum comoedia prisca viro- [rum est,
Si quis erat dignus describi, quod malus, [aut fur,
Quod moechus foret, aut sicarius, aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant.
Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,
Mutatis tantum pedibus numerisque;

Horace, *Sermonum* l. I, sat. IV, v. 1 :

voy. aussi *Ibidem*, l. II, sat. I, v. 62. Avec le trop savant Varron, elle renia enfin son originalité et chercha à se faire grecque : In illis veteribus nostris, quae, Menippum imitati, non interpretati, quadam hilaritate conspersimus, multa admixta ex intima philosophia, multa dicta dialectice..... Atque ipse varium et elegans, omni fere numero, poema fecisti; philosophiamque multis locis inchoasti, ad impellendum satis, ad edocendum parum; Cicéron, *Quaestionum academicarum* l. I, ch. 2 et 3.

(3) Si ludius constitit aut tibicen repente conticuit... ludi non sunt rite facti; Cicéron, *De Haruspicum Responsis*, ch. XI : voy. sur les rites Denys d'Halicarnasse, *Antiquitatum romanarum* l. VIII, ch. LXXII, p. 1495-1497, éd. de Reiske.

(4) Denys d'Halicarnasse en cite un exemple curieux, *l. l.*, ch. LXVIII, p. 1476; Jupiter Capitolin apparaît en songe, et dit lui-même : Οὐ γὰρ δέδεγμαι ταύτας (ἑορτάς). Il fallait alors en expier la profanation et les recommencer sur nouveaux frais : voy. Cicéron, *l. l.*; Festus, *Salva res est*, p. 326, éd. de Müller, et Plutarque, *Coriolanus*, ch. XXV.

les leur avaient encore rendues plus curieuses et plus intéressantes. Mais lorsque les terreurs de la peste ne furent plus qu'un songe, le caractère religieux de ces danses et le silence persistant des danseurs parurent bien graves, bien monotones et bien mornes pour des divertissements. On se prit à croire que là n'était pas la partie essentielle de la fête, et l'on attribua insensiblement le rôle capital aux Dialogues atellans. Leurs gaietés violentes et batailleuses attiraient assez la jeunesse romaine pour que l'on comptât sur son bon vouloir, mais ils n'en conservaient pas moins une grande irrégularité; ils pouvaient manquer tout à coup, compromettre par de malheureuses lacunes l'efficacité des Jeux, et les magistrats chargés d'en assurer le succès durent accueillir facilement un moyen moins incertain de provoquer et d'entretenir la joie du peuple. En s'établissant en Italie, les Grecs y avaient porté la littérature et les amusements de leur première patrie : à Tarente surtout, le Théâtre grec florissait comme une institution nationale, et avant d'en être arraché par la fortune de la guerre, Livius Andronicus y avait appris à le connaître. Sans doute il n'en ignorait pas non plus l'histoire, et, encouragé par ses souvenirs, il recommença à Rome ce qui avait été si goûté à Athènes : il voulut aussi ajouter aux dialogues follement improvisés des épisodes préparés d'avance, et y entrelaça les parties successives d'une tragédie imitée du grec (1). Elle réussit d'abord, devint le centre du spectacle, et les bouffonneries, de plus en plus écourtées, finirent par disparaître. Mais rien ne s'use plus vite que le charme de la nouveauté : ce drame sans intérêt réel, sans mérite littéraire (2),

(1) Livius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere; Tite-Live, l. VII, ch. 2. A quibus (saturis) primus omnium poeta Livius, ad fabularum argumenta spectantium animos transtulit; Valère Maxime, l. II, ch. 4. Ce fut l'an de Rome 513 ou, selon un calcul dont les bases ne nous semblent pas plus sûres, 521. Plus tard, ce mélange existait encore; mais l'idée du drame s'était développée, et même pour le peuple les Exodia et les Mimes étaient devenus les entr'actes.

(2) Livianae fabulae non satis dignae, quae iterum legantur; Cicéron, *Brutus*,

sans prestige, souvent même sans théâtre, ne pouvait agréer longtemps à des spectateurs peu habitués aux raffinements de la pensée et voulant être fortement amusés. En vain Livius chercha-t-il à relever le piquant de ses pièces en augmentant la part de la pantomime et de la musique; en vain y introduisit-il des cantates qu'il interprétait par des gestes, tandis qu'un chanteur accompagné d'un joueur de flûte en modulait les paroles (1). Un drame ainsi interrompu par des placages de musique et de danse, n'était plus à proprement parler qu'un concert avec des intermèdes de déclamation; il n'avait aucun autre attrait qu'une singularité qui s'affaiblissait chaque jour, et des impressions toutes sensuelles, sans une mise en scène pompeuse, sans des décors d'après nature et une prononciation naturelle qui lui prêtassent une sorte de réalité, étaient nécessairement bien incomplètes.

Heureusement Mummius ne se contenta pas, dans les fêtes de son Triomphe, de promener par la ville les richesses qu'il avait conquises, il fit représenter des drames grecs avec tout leur appareil habituel (2). L'Art dramatique et la Poésie étaient à leur place dans cette exhibition du butin de l'année, et le peuple les acclama avec transport comme des trophées de sa victoire. Mais quand son orgueil et sa première curiosité furent

ch. XVIII, et Livius n'est pas cité dans le canon de Volcatius Sedigitus, qui accorde une place à Ennius, *antiquitatis causa*. Les comédies connues de Livius sont le *Gladiolus*, le *Ludius* et le *Verpus*, si toutefois, comme il est souvent arrivé, les scribes ne l'ont pas confondu avec Naevius.

(1) Livius... dicitur,... puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediebat; Tite-Live, l. VII, ch. 2.

(2) L'an de Rome 607; Tacite, *Annalium* l. XIV, ch. 21. Pighius a eu toute raison de dire, en se servant à peu près des mêmes expressions : Primus ludos scenicos accuratius in urbe graeco more praebuit; *Annalium* l. II, p. 461. A la vérité, Cicéron (*Ad Atticum*, l. XVI, let. 5) appelle le *Térée*, d'Attius, *graecum ludum*, et on lit dans le *Clavis Ciceroniana* d'Ernesti : Graeci ludi sunt scenici, in quibus fabulae graeci argumenti more graeco aguntur. Mais cette explication n'est complète que pour le temps de Cicéron : quand Mummius triompha, pour ainsi dire, de la civilisation grecque et étala sous les yeux du peuple toutes les richesses qu'elle avait produites, ses statues, ses tableaux, ses médailles et ses vases, *graecus ludus* signifiait certainement une pièce grecque, jouée en grec par des acteurs grecs. Nous ne comprenons pas que Lange ait pu dire qu'il s'agissait de jeux athlétiques; *Vindiciae tragoediae romanae*, p. 45.

assouvis, il voulut mieux comprendre des pièces destinées à son divertissement, et, empressés de lui complaire, des écrivains également versés dans les deux langues (1) les traduisirent à son usage (2). Ils s'attaquèrent d'abord de préférence aux tragédies. Elles avaient des prétentions historiques, et se prêtaient davantage à un déploiement de spectacle ; le sujet en était plus élevé, plus pathétique, et des héros à forfait, plus grands que nature, agréaient à l'imagination théâtrale et au guindement naturel du peuple. Mais le sentiment exagéré de sa dignité et sa dureté de cœur (3) l'empêchaient de se laisser aller à cette terreur naïve et à cette compatissance enfiévrée qui font les succès de la Tragédie. La mort, ce dénoûment habituel qui cave tout au pis, n'impressionnait pas assez fortement des spectateurs qui y associaient volontiers des idées de gaieté (4) et professaient à leur insu une sorte de stoïcisme avant la lettre. Les mythes qui avaient si longtemps poussé dans l'histoire comme des herbes folles et cachaient les faits sous les idées plus ou moins poétiques qu'ils avaient éveillées (5), étaient désormais percés à jour et ne semblaient plus que des fables indignes de gens sérieux (6). Non-seulement d'ailleurs l'esprit

(1) Naevius était de la Campanie ; Ennius, de Rudiae ou de Tarente, et Pacuvius, de Brindes.

(2) Cicéron, *Quaestionum academicarum* l. I, ch. 3. Déjà cependant, pour leur donner plus de piquant, Naevius osait y ajouter de violentes attaques contre les puissants du jour, qui lui attirèrent des châtiments sévères : voy. le fr. de *Tarentilla*, que nous a conservé Charisius, l. II, p. 192, éd. de Putsch; Festus, s. v. Barbati, et Aulu-Gelle, l. III, ch. 3.

(3) *Cor* ne signifiait pas à Rome le Sentiment, mais l'Intelligence; on appelait Scipion le Sage, *Scipio Corculum*, et il était, selon Ennius, *egregie cordatus*. Aussi y comprenait-on très-mal la compatissance et la charité; Philton, un homme réfléchi et des plus honorables, pouvait dire, sans crainte de blesser le sentiment des spectateurs :

De mendico male meretur, qui ei dat quod edit aut quod bibat :
Nam et illud quod dat, perdit, et illi producit vitam ad miseriam ;

Plaute, *Trinumus*, act. II, v. 296.

(4) Il y en a une foule d'exemples dans Catulle, dans Horace et dans Tibulle.

(5) Voy. la dissertation de Lucien *Sur la manière d'écrire l'histoire*.

(6) Les Grecs eux-mêmes faisaient la part de la rhétorique dans les traditions et devenaient incrédules. Ainsi, par exemple, Diodore ne pensait pas que Milon de Crotone renversât réellement des bataillons entiers (l. XII, ch. 9), et Plutarque se refusait à croire que Romulus eût tué de sa propre main plus de la moitié des quatorze mille hommes qui périrent à la bataille de Fidènes.

positif et le bon sens étroit des Romains se refusaient à voir le côté poétique des choses, mais les sentiments personnels, les ambitions et les crises politiques, tout le fond commun des malheurs de théâtre, répugnaient invinciblement à leur esprit conservateur et à l'idée absorbante qu'ils se faisaient de la Patrie. La Comédie grecque était encore plus inconciliable avec leur forme de civilisation, plus étrangère à leurs tendances et plus inaccessible à leurs moyens intellectuels. Celle d'Aristophane, avec ses visées contre-révolutionnaires, ses violences politiques, ses dénigrements systématiques des hommes et des choses, eût révolté leurs meilleurs sentiments (1). Lors même qu'ils y eussent mis du bon vouloir, ils n'auraient pas réussi à comprendre les analyses morales, les délicatesses et les élégances littéraires de la Comédie nouvelle, et l'auraient désertée pour courir aux funambules (2). Le Drame satyrique lui-même leur eût paru manquer beaucoup trop de réalité : des êtres monstrueux où l'homme était encore engagé dans la bête les eussent trouvés résolûment incrédules, et ils n'auraient pu s'amuser de gambades impossibles et d'aventures obscènes qui ne seraient pas arrivées (3). Mais l'esprit était trop lettré et trop vif dans la partie hellénique de l'Italie, pour qu'elle n'ait

(1) En disant que Naevius aurait voulu transporter la Comédie ancienne à Rome, Quintilien, l. x, ch. 1, ne voulait parler que de son esprit agressif et violent.

(2) C'est ce qui arriva pour l'*Hécyre* (voy. les deux prologues), et cependant Térence n'était qu'un demi-Ménandre.

(3) On a récemment encore soutenu le contraire (Neukirch; *De Fabula togata*, p. 15 et suivantes), mais en confondant la comédie satirique avec le Drame satyrique (voy. Athénée, l. vi, p. 261 C). Le genre qui s'en rapprochait le plus par son comique grotesque, son obscénité et ses caractères fixes, était l'Atellane (Suétone, *De Viris inlustribus*, p. I, par. iii, p. 5, éd. de Reifferscheid; Diomède, l. iii, p. 490, éd. de Keil; Hermann, *Opuscula*, t. V, p. 260), et il y avait entre eux une différence capitale. Elle avait pour personnages principaux des hommes réels, représentés avec toute la vérité possible, et le Drame satyrique n'admettait pour protagonistes que des êtres fantastiques tout à fait impossibles. Voy. Hermann, *Opuscula*, t. V, p. 257; Munck, *De Fabulis Atellanis*, p. 76 et suivantes, et Welcker, *Die Griechischen Tragödien*, p. 1361-67. Comme il est arrivé même à Horace (*Ep. ad Pisones*, v. 225), les Anciens ont quelquefois beaucoup trop pensé à la littérature grecque en parlant de la littérature latine, et l'on ne peut croire que le poëme mentionné par Ovide (*Tristia*, l. ii. v, 409) fût un Drame satyrique par la seule raison que Sophocle en avait fait un sur le même sujet.

pas eu aussi son théâtre, se rapprochant par la tradition et le respect du théâtre de la mère patrie et s'en écartant par les nouvelles nécessités qu'un autre milieu et des conditions différentes lui avaient imposées. Des poëtes, restés inconnus, n'avaient pu égaler en talent Philémon et Ménandre : le mérite purement littéraire s'était donc fort amoindri, et il avait fallu le remplacer par un sujet plus étendu, une action mieux nouée et plus saisissante. A des mœurs et des caractères tout athéniens, qu'on ne connaissait que sur la foi des poëtes, on en avait substitué d'indigènes, qui amusaient et intéressaient bien davantage. On mit surtout ses voisins à contribution, et l'on exploita de préférence les Barbares du Latium qui avaient le ridicule de porter une toge et de ne point parler grec. Ce sont ces pièces à sujets latins, plus intelligibles et par conséquent plus agréables aux Romains, auxquels Titinius (1) et Afranius (2) eurent l'idée de donner une forme latine, et pour plus de vérité ils laissèrent aux acteurs le costume réel de leur personnage (3). Sans doute

(1) Lydus (*De Magistratibus reipublicae Romanae*, l. I, ch. 40) dit en parlant du temps de la seconde guerre punique : Τότε Τίνιος, ὁ Ρωμαῖος κωμικὸς, μῦθον ἐπεδείξατο ἐν τῇ Ρώμῃ, et on a facilement restitué Τιτίνιος. Reuvens (*Collectanea litteraria*, p. 26) et Osann (*Analecta critica*, p. 44) se sont refusés à croire qu'il fût aussi ancien, et ont proposé de lire Λίβιος; mais Livius n'était point Romain; il avait très-mal traité des sujets grecs, et Lydus n'a pas ajouté πρῶτος, comme il l'eût fait sans doute, s'il en avait réellement parlé. Il s'était probablement mal exprimé, et on ne sait pas du tout si cette date se rapportait dans sa pensée à la représentation des pièces de Titinius ou à sa naissance. Quoi qu'il en soit, Titinius est certainement très-ancien, puisque le graphium dont on se servait de son temps était un os (Neukirch, *l. l.*, fr. inc., p. 151), et que Varron disait déjà *osse scribebant;* dans Charisius, l. I, p. 40, éd. de Putsch. Naevius avait, sans doute avant lui, fait une comédie dont le sujet était aussi latin, *Clastidium*, et, comme nous allons le voir, ses *praetextatae* et celles de Pacuvius étaient de véritables *togatae*.

(2) Togatas tabernarias in scenam datavérunt praecipue duo, L. Afranius et G. Quinctius (Atta, ou peut-être Quintus Ennius); Diomède, l. III, p. 490. L'humilité habituelle des sujets qu'Afranius traitait n'empêchait pas Horace de dire, *Epistolarum* l. I, ép. I, v. 57 :

Dicitur Afrani toga convenisse Menandro.

Quintilien renchérit encore sur cet éloge : Togatis excellit Afranius (*De Inst. orat.*, l. X, ch. 1 : voy. aussi Macrobe, *Saturnaliorum* l. V, ch. 1), et l'on remit longtemps après sa mort ses pièces au théâtre; Suétone, *Nero*, ch. XI. Il était contemporain de Caecilius et de Térence (Velléius Paterculus, l. I, ch. 17), probablement un peu plus jeune, puisqu'il disait dans ses *Compitalia* :

Terentio non similem dices quempiam.

(3) Par opposition à la *Palliata*, la Comédie en pallium, à sujet grec, la *Togata*, la Comédie en toge, était celle dont le sujet était latin. Togatae fabulae dicuntur quae

ces comédies d'importation n'auraient pu s'établir définitivement à Rome, si elles avaient été obligées de se créer des spectateurs et de payer elles-mêmes leurs frais; mais on les représentait dans des jours de fête, comme une charge de la République, et la porte en était ouverte à quiconque voulait s'associer à la joie officielle et se distraire.

D'ailleurs, la Comédie ne fut d'abord à Rome que l'accessoire d'une cérémonie religieuse : elle ne se permettait aucune autre ambition que d'y concourir de son mieux, et, comme il arrive trop souvent encore, il ne restait plus le lendemain de la fête que le souvenir d'un peu de bruit, un échafaudage à détruire (1) et les cartouches noircies d'un feu d'artifice. La langue était encore roide et mal équarrie, lourde à manier, revêche aux délicatesses de la pensée, et le talent qui polit la rudesse des mots, assouplit la phrase et vivifie les formes mortes, manquait aux plus habiles (2). Dans ces conditions, la littérature qui n'était pas pratique, celle qui ne haranguait pas sur une question du moment ou ne plaidait pas directement pour une affaire, était déjà bien difficile, et la poésie relevant uniquement d'elle-même, s'inspirant à tout hasard de ses propres in-

scriptae sunt secundum ritus et habitum hominum togatorum... sicut Graecas fabulas ab habitu aeque palliatas Varro ait nominari; Diomède, l. III, p. 489. Παλλιάτα μέν ἐστιν ἡ Ἑλληνικὴν ὑπόθεσιν ἔχουσα κωμῳδία, τογάτα δὲ ἡ Ρωμαϊκὴν ἀρχαίαν · Lydus, *De Magistratibus*, l. I, ch. 40 : du temps de Lydus, la Comédie était devenue classique; elle appartenait à la littérature morte et ne représentait plus que des choses anciennes. *Togata* était d'abord un nom général (voy. Festus, p. 269, éd. de Lindemann; Suétone, *De inlustribus Grammaticis*, ch. XXI, et Servius, *ad Aeneidos* l. XI, v. 160), qualifiant toutes les pièces romaines et n'ayant pas sa place dans l'énumération des différentes espèces : Poematos dramatici vel activi genera sunt quattuor : apud Graecos tragica, comica, satyrica, mimica, apud Romanos praetextata, tabernaria, Atellana, planipes; Suétone, *De Viris inlustribus*, p. I, par. III, p. 5, éd. de Reifferscheid. Mais plus tard on en restreignait quelquefois le sens; par opposition à *praetexta* ou *praetextata*, il signifiait alors la Comédie bourgeoise, et par opposition à *tabernaria*, la Comédie noble : voy. Diomède, *l. l.*, et Sénèque, *Epistola* VII. Ces deux acceptions différentes, qui ont causé bien des erreurs, avaient été parfaitement reconnues par Cuperus, *Observationes*, p. 65-66.

(1) A Rome, comme à Athènes, les théâtres furent d'abord en bois et construits pour le temps d'une fête.

(2) Nitor, et summa in excolendis operibus manus magis videri potest temporibus quam ipsis defuisse; Quintilien, *De Inst. orat.*, l. X, ch. 1; t. IV, p. 84, édit. de Spalding. Cicéron disait même de Caecilius, que l'on regardait cependant comme le premier poëte comique : Malus enim auctor latinitatis est; *Ad Atticum*, l. VII, let. 3. Voy. aussi *Brutus*, ch. LXXIV.

spirations et, sans s'inquiéter du but, marchant devant elle en courant après les papillons, la poésie comique surtout était à peu près impossible. Ces républiques de l'Antiquité, si vantées par les libéraux de collége, n'étaient en réalité que des aristocraties sans poids ni mesure, où la violence de la veille voulait prévenir, souvent même réprimer les violences du lendemain, et celle de Rome se distinguait entre toutes par l'âpreté des Nobles à défendre leur pouvoir, et par l'orgueil des Plébéiens, leur insubordination, leur turbulence et ces convictions démocratiques qu'éveillent inévitablement le sentiment du juste et l'application impartiale de la Loi. Entre ces deux grandes classes également soupçonneuses et jalouses, la paix n'était qu'un ajournement de la guerre : toute allusion à la chose publique remuait des passions toujours vivantes et pouvait amener une nouvelle crise; elle aurait infailliblement compromis le succès d'une pièce et quelquefois exposé la personne de l'auteur. Quoique la politique fût partout dans la Société romaine, elle ne pouvait pas entrer dans sa comédie : il fallait pour s'amuser sans inquiétude que les spectateurs pussent se dire avec une sorte de vraisemblance : La scène n'est pas ici (1). Habituellement un peuple se compose de plusieurs couches superposées les unes aux autres et conservant, chacune, des occupations, des loisirs, des besoins et des amusements différents. L'inégalité des conditions, cette inévitable conséquence de l'intelligence des uns, de la sottise des autres et de la liberté de tous, s'était sans doute établie à Rome, même en dehors de la Constitution; mais la politique n'en était pas moins la grande affaire de tous les citoyens, et la plupart en vivaient honorablement sans rien faire de leurs bras (2). La religion leur accordait à tous bon gré

(1) Il ne faut pas même faire d'exception pour les pièces de Titinius et d'Afranius : l'action de toutes celles qui nous sont un peu connues se passait à Sétia, à Férentinum, à Vélitres et à Brindes.

(2) Ils étaient, pour ainsi dire, en per-

mal gré les mêmes loisirs (1); quand le besoin venait à s'en faire sentir, des distributions en nature subvenaient également à leurs nécessités (2); ils étaient tous conviés à prendre leur part des plaisirs publics (3), et les plus opulents dédaignaient les jouissances à huis clos que procure ailleurs la fortune. Quelles que fussent leur rudesse et leur inaptitude, tous les spectateurs des Jeux en étaient les juges souverains, et il n'y avait point de classe plus lettrée et plus en vue qui pût les guider dans l'exercice de leur droit, leur imposer par son exemple quelque mesure dans l'approbation et dans le blâme, entraîner et élever leur goût.

Le sentiment du Beau et l'amour de l'idéal manquaient d'ailleurs à cette race énergique et positive; elle n'appréciait dans l'expression que la chose exprimée (4), et dans la pensée, que le but à atteindre (5). A une époque où elle s'était déjà bien dégrossie; où, peut-être un peu sur parole, les Muses grecques étaient enfin admirées, elle affectait un mépris systématique pour les lettres latines (6) : si ardent, si opiniâtre que fût un travail de l'intelligence, elle s'obstinait à n'y voir qu'une forme de l'oisiveté, et le qualifiait d'*inertie* (7). Le goût public était

manence sur le Forum afin de remplir leurs devoirs de citoyens et de se préparer à les remplir, et il y avait une multitude d'inspections et d'emplois publics de toute espèce. C'était une nécessité à laquelle l'État n'aurait pu se soustraire : partout où l'esclavage devient une institution sociale, le travail est frappé de déconsidération; l'oisiveté est le privilége et semble l'honneur de l'homme libre.

(1) Les *Dies nefasti*, institués, disait-on, par Numa, s'étaient considérablement multipliés : voy. Meierotto, *Lebensart der Römer*, t. II, p. 20-30, 3e éd. Il y avait, en outre, des jours *intercisi*, où le travail était interdit à tous pendant certaines heures; Heineccius, *Antiquitatum Romanarum* l. IV, tit. VI, par. 11, et Rosinus, *Antiquitatum Romanarum* l. IX, ch. 9.

(2) Voy. Tite-Live, l. II, ch. 34; l. XXV, ch. 2; l. XXXI, ch. 50 : les citoyens les plus honorables participaient à ces distributions.

(3) Les plus nobles regardaient comme une sorte de devoir politique de partager les plaisirs du peuple : Caton lui-même assistait aux Jeux floraux.

(4) *Rem tene, verba sequentur*, était un axiome romain.

(5) Nostri, omnium utilitatum et virtutum rapacissimi, disait Pline, qui avait si curieusement observé les faits et recueilli les traditions; *Historiae naturalis* l. XXV, ch. 2.

(6) Memmius lui-même était au témoignage de Cicéron, Perfectus litteris, sed Graecis; fastidiosus sane Latinarum; *Brutus*, ch. LXX.

(7) Nunc hederae sine honore jacent : operataque doctis
cura vigil Musis nomen inertis habet;

Ovide, *Artis amatoriae* l. III, v. 411.

Caton disait dans sa vieillesse se repentir de trois choses : d'avoir dit un secret à une femme; d'être allé par eau où il aurait pu aller de son pied, et d'être resté une journée sans rien faire de sérieux; Plutarque, *Cato major*, ch. IX, par. IX, p. 407.

encore trop peu sûr de lui-même pour que les poëtes pussent s'y reposer avec quelque assurance (1) : souvent l'insuccès en prouvait l'inconsistance et les aveuglements plutôt qu'une irrégularité ou des défaillances (2). Tout était resté si rude et si accentué dans les mœurs qu'à moins de tourner le dos à la réalité, il était presque impossible d'en varier ou même d'en nuancer la peinture (3). Le libertinage était devenu une habitude de toute la vie (4), qui prenait ses aises sans se gêner pour personne (5) : Caton lui-même, le plus romain des Romains, y applaudissait comme à un acte naturel et viril (6), et la moindre passion semblait, même à ceux qu'elle ne surexcitait pas, légitimer des énormités (7). Quels que soient l'esprit et la verve de l'auteur, il faut à une comédie des éléments comiques qu'il ne crée point, des ridicules vivants, faciles à saisir, qu'il puisse exposer librement sur le théâtre, et lors même que le Romain n'eût pas été pro-

(1) Quem tulit ad scenam ventoso Gloria [curru,
Exanimat lentus spectator, sedulus instat ;
Horace, *Epistolarum* l. II, ép. 1, v. 177.

(2) Et eo plectuntur poetae, quam suo vitio, [saepius
Ductabilitate nimia vestra aut perperitudine;
Attius, *Pragmatica;* dans Nonius, s. v. PERPERROS.

(3) Nous n'en citerons qu'un exemple. Stalinon dit sans ambages, en parlant de sa femme :

Edepol, ego illam mediam diruptam velim!
(*Casina*, act. II, v. 218.)

et ce n'est pas la boutade toute fortuite d'un être brutal et dévergondé, le même sentiment se retrouve, *Ibidem*, v. 122; dans le *Trinumus*, v. 29-34, et dans la *Cistellaria*, v. 178.

(4) Le chef de la Troupe disait aux spectateurs à la fin de l'*Asinaria* (v. 919), dont on trouvera plus loin l'analyse :

Hic senex, si quid, clam uxorem, suo animo [fecit volup,
Neque novom, neque mirum fecit, nec secus, [quam alii solent,
Nec quisquam 'st tam ingenio duro, nec tam [firmo pectore,
Quin, ubi quidquam obcasionis sit, sibi faciat [bene.

Térence lui-même faisait dire à un père qui n'était ni plus dépravé ni plus bonasse qu'un autre :

Scivi... illum amicam habere...
Verum id vitium nunquam decrevi esse ego [adolescentiae;
Nam id omnibus innatum 'st;
Hecyra, act. III, sc. 6.

(5) Chrémès pouvait dire à son fils, au milieu de la rue :

Vidine ego te modo manum in sinum huic [meretrici
Inserere?
Heautontimorumenos, act. III, sc. 3.

(6) Horace, *Sermonum* l. I, sat. II, v. 31-35, et les scoliastes.

(7) Mercure dit de Jupiter, qui a pris la forme d'Amphitryon pour en séduire la femme et le déshonorer :

Amat, sapit; recte fecit, animo quando obsequitur suo :
Quod omneis homines facere oportet, dum [id modo fiat bono;
Amphitruo, act. III, v. 841.

tégé par une véritable loi de lèse-majesté, il était trop sérieux, trop préoccupé de sa dignité et de son importance, pour être jamais un bon sujet de risée. Ces circonstances imprévues et ces hasards qui nouent et dénouent une action, animent et égayent la scène, n'avaient point de place dans une société si officielle et si bien réglementée. Les fils devaient honorer leur père en toute occasion et, quoi qu'il leur en coûtât, lui obéir avec empressement. Ces luttes, incessantes sur nos théâtres, entre un père avisé, désillusionné des joies de la vie, et un jeune homme empressé de vivre et escomptant follement pour le plaisir du moment tous les intérêts à longue échéance, eussent paru trop scandaleuses pour devenir jamais comiques. Les filles acceptaient sans y regarder de trop près le mari que l'autorité paternelle leur avait choisi (1), et ne soupçonnaient pas qu'il y eût rien autre en elles que l'étoffe d'une bonne mère de famille. Aucun contraste comique ne résultait de l'inégalité des conditions ni de la différence des fortunes. Les Clients, traités comme des amis par leur Patron (2), payaient sa protection et ses égards par le dévouement et le respect : leur position n'était pas seulement à leurs yeux un intérêt politique et un honneur, mais une tradition, un devoir de famille et une nécessité religieuse (3). Le seul élément comique de la société romaine était l'Esclave, une variété de l'homme égoïste et sensuelle (4), in-

(1) Les pères qui connaissaient un gendre à leur gré, n'attendaient pas qu'il demandât leur fille et la lui proposaient, sans plus s'inquiéter de sa dignité que de ses sentiments; Plutarque, *Tiberius Gracchus*, ch. IV, par. I, et *Pompeius*, ch. IV, par. 2.

(2) Hocce locutu' vocat quicum bene saepe [libenter
Mensam, sermonesque suos, rerumque sua- [rum
Comiter impertit : magnam quom lassu' diei
Partem fuvisset de summeis rebu' regundeis;
Ennius, *Annalium* l. VII.

Virgile, qui exprimait aussi en cela les idées générales, plaçait dans le Tartare les Patrons qui avaient trompé l'espoir de leurs Clients, et dans le groupe des frères hostiles à leurs frères et des enfants qui ont frappé leurs parents; *Aeneidos* l. VI, v. 608.

(3) Les Clients étaient à l'origine des affranchis ou des étrangers établis à Rome après la constitution de l'État : ils ne pouvaient ainsi avoir ni culte ni droit qui leur fût personnel, et étaient obligés de se rattacher à un Patron qui les protégeât politiquement et leur permit de participer à son culte.

(4) On avait inutilement cherché à les moraliser à coup de verge :
Id ne vos miremini homines servolos
Potare, amare, atque ad coenam condicere;
Licet hoc Atheuis nobis;
disait un esclave dans le *Stichus*, act. III,

solente (1) et menteuse (2), toujours prête à toutes les friponneries (3), résignée d'avance aux coups de bâton qu'elle affrontait gaiement par une sorte de point d'honneur (4), et si disposé que fût le public à se laisser amuser, il ne pouvait sortir de ces ridicules éhontés, qu'une comédie sans élévation, sans délicatesse et sans profondeur.

Le poëte qui, dans l'impossibilité de se mettre autrement en rapport avec la foule, avait accepté des conditions si défavorables à son œuvre, trouvait de nouvelles difficultés à la porte du théâtre et ne pouvait les vaincre qu'en s'imposant des contraintes encore plus gênantes. Les Jeux scéniques étaient bien moins goûtés que les poignantes émotions de l'Arène (5) : loin d'être un besoin auquel il fallait pourvoir tous les soirs, ils n'étaient pas devenus une habitude, même pour leurs spectateurs ordinaires. Chaque année ramenait quatre ou cinq solennités (6), qu'ordonnaient les magistrats chargés de veiller à la

v. 436 : la Nature et l'abrutissement étaient les plus forts.

(1) Male merentur de nobis eri,
Qui nos tanto opere indulgent in pueritia;
Afranius, *Vopiscus*, fr. XXIII.

C'était surtout de la licence du langage que parlait Afranius (voy. Sénèque, *De Providentia*, ch. I), et il n'est pas étonnant que les esclaves la conservassent, au moins au théâtre.

(2) Comment ressentir aucun dégoût des ruses et des mensonges d'un esclave de théâtre qui défend sa peau des étrivières, lorsque Cicéron dit dans ses conseils aux orateurs de l'État : Perspicitis, hoc genus quam sit facetum, quam elegans, quam oratorium, sive habeas vere quod narrare possis, quod tamen est mendaciunculis aspergendum, sive fingas; *De Oratore*, l. II, ch. 59.

(3) Les Anciens n'avaient pas nos répugnances pour le vol, et par conséquent ne jugeaient point les pilleries domestiques des esclaves avec la même sévérité que nous. Un fils, très-méritant dans l'intention du poëte, disait comme une grande preuve d'amour filial :

Ne noctu irem obambulatum, neu suum adi- [merem alteri;
Neu tibi aegritudinem, pater, parerem, parsi [sedulo;
Plaute, *Trinumus*, act. II, v. 272.

(4) Tax tax tergo meo erit : non curo;
Plaute, *Persa*, act. II, v. 261.

Facietque extemplo Crucisalum me ex Chry- [salo...
Si illi sunt virgae ruri; at mihi tergum domi ['st;
Plaute, *Bacchides*, act. III, v. 327 et 330.

Quin si tergo res solvenda 'st, rapere cupio [publicum :
Pernegabo atque obdurabo, perjurabo de- [nique;
Asinaria, act. II, v. 305.

Voy. aussi *Ibidem*, act. III, v. 527-535.

(5) C'est par des combats de gladiateurs que se terminaient tous les Jeux, et on les regardait comme en faisant une partie essentielle : voy. Merkel, *Ovidii Fasti*, p. CLIX.

(6) Les Jeux Romains, les Jeux du Peuple, les Jeux d'Apollon, les Jeux Mégalésiens et les Jeux Floraux. Nous ne parlons ici que du théâtre pendant la République, et malgré l'opinion de Merkel, *l. l.*, p. CLXII, aucun

santé et à l'amusement du peuple (1), et l'usage voulait que des représentations dramatiques figurassent dans le programme de leurs plaisirs (2). L'éditeur des Jeux en était pour ainsi dire responsable, et y engageait avec sa popularité toutes ses espérances d'avenir : aussi attachait-il une importance capitale au bon choix des pièces et des acteurs (3). Il lui suffisait d'être un homme de sens pour juger des attaques trop crûment personnelles et de l'esprit politique de la pièce, quand elle prétendait avoir une opinion et faire de la politique (4); mais pour en apprécier la valeur littéraire et les chances de succès, il fallait une intelligence exercée, du bon goût, du tact, toutes choses qui lui étaient étrangères, et il confiait forcément son droit de choisir à un bel-esprit, expert dans les choses du théâtre (5). C'était le plus souvent un poëte

témoignage n'autorise à croire qu'il y ait eu avant l'Empire des représentations scéniques aux Jeux de Cérès.

(1) Les édiles curules, sauf pour les Jeux d'Apollon auxquels le préteur urbain présidait.

(2) Il y avait en outre quelques représentations extraordinaires à l'occasion de la dédicace d'un théâtre (Cicéron, *Ad Diversos*, l. VII, let. 1), des fêtes d'un Triomphe (Tacite, *Annalium* l. XIV, ch. 21), ou des funérailles d'un citoyen richement apparenté; Tite-Live, l. XLI, ch. 33.

(3) Voy. Plutarque, *Brutus*, ch. XXI; Térence, *Eunuchus*, prol., v. 20, et Donatus, *In Hecyram*, prol. II, v. 49. Juvénal disait encore, sat. VI, v. 380 :

Si gaudet cantu, nullius fibula durat
Vocem vendentis praetoribus.

(4) Cette censure, si facile à exercer, était la conséquence nécessaire du moindre examen; elle n'a besoin d'aucune autre preuve que la responsabilité morale de l'édile, et sans sa grande érudition et son excessif attachement aux textes, nous ne comprendrions pas que M. Friedländer l'ait niée; dans Marquardt, *Handbuch der Römischen Alterthümer*, t. IV, p. 534, note 3416. On lisait d'ailleurs dans Cicéron, *De Republica*, l. IV : Sed Periclem, cum jam suae civitati maxima auctoritate plurimos annos domi et belli praefuisset, violari versibus, et eos agi in scena non plus decuit, quam si Plautus, inquit (Scipio min.), noster voluisset, aut Naevius Publio et Cnaeo Scipioni, aut Caecilius Marco Catoni maledicere; dans saint Augustin, *De Civitate Dei*, l. II, ch. 9. Voy. Lipsius, *De Mag. Populi romani*, ch. XIII; *Opera*, t. III, p. 1450, et la note suivante.

(5) A en croire un commentateur d'Horace (*In Sermonum* l. I, sat. X, v. 38), toutes les pièces auraient été soumises avant la représentation à l'examen de cinq juges, qui se réunissaient dans le temple d'Apollon; mais certainement rien de semblable n'avait lieu au temps de la République. Un critique moderne (M. Grysar, *Ueber den Zustand der Römischen Bühne im Zeitalter des Cicero*; dans l'*Allgemeine Schulzeitung*, 1832, p. 339), trompé par un vers de Térence, a supposé qu'il y avait une représentation d'épreuve : c'eût été très-coûteux et complétement inutile, à moins d'un public composé d'académiciens; mais nous croyons volontiers que, malgré une première lecture, les Curatores ludorum assistaient à une des dernières répétitions et donnaient ensuite l'autorisation définitive de jouer. C'est ce que nous semble signifier le v. 22 du prologue de l'*Eunuque* :

Magistratus quum ibi adesset, occepta 'st agi.

comique déjà célèbre, trop fier de ses succès pour ne pas croire à leur justice, et par conviction, par vanité, par intérêt, il tenait systématiquement à la tradition et eût repoussé toutes les innovations comme un danger pour la littérature et pour ses pièces (1). Plus tard, il se forma des troupes permanentes, dirigées par un acteur prisé du public qui endossait tous les embarras de la représentation, en assumait tous les soins et subvenait à toutes les dépenses (2). C'est à son expérience que d'ordinaire le choix de la pièce était remis, et naturellement il s'en rapportait à ses propres sentiments; en sa qualité d'artiste il avait foi en lui, et devenait à son tour responsable (3) : le salaire de ses services subissait une retenue quand le spectacle n'avait pas agréé à la foule (4). Pour arriver au théâtre,

(1) Suétone, *Vita Terenti*, ch. II; Cicéron, *Epistolarum ad Diversos* l. VII, let. 1 : voy. aussi un extrait de la compilation de Secco Polentone dans Ritschl, *Parerga*, p. 635. Un de ces censeurs, Maecius Tarpa, était au moins poëte, puisque nous avons encore quelques-uns de ses vers (dans Weichert, *De poetarum Reliquiis*, p. 334-336). Un autre n'était rien moins que Caecilius. Nous devons cependant reconnaître que les manuscrits et les anciennes éditions ont tous *Caerio* et *Caerii* : c'est une conjecture de Gyraldus (*De Poetis*, dial. VIII, p. 417 C) et l'autorité de Muret qui ont fait adopter la leçon actuelle. A cet examen se rapporte sans doute le v. 21 du prologue de l'*Eunuque* :

Perfecit, sibi ut inspiciundi esset copia.

Lanuvius obtint d'examiner la pièce, même après que les édiles l'avaient achetée.

(2) Voy. *Asinaria*, prol., v. 3; *Capteivei*, prol., v. 61, et *Curculio*, act. IV, v. 472.

Πόθεν ornamenta? — Abs chorago sumito :
Dare debet; praebenda aedileis locaverunt;
Persa, act. I, v. 160.

Le directeur, probablement Ambivius Turpio, disait dans le prologue de l'*Heautontimorumenos*, v. 44 :

Si qua (comoedia) laboriosa 'st, ad me curritur :
Sin levis est, ad alium defertur gregem.

(3) Ambivius le rappelait aux spectateurs dans le second prologue de l'*Hécyre*, v. 39 :

Facite ut vostra auctoritas
Meae auctoritati fautrix adjutrixque sit;

et sollicitait leur bienveillance dans son intérêt personnel, v. 47 :

Mea causa, causam hanc accipite, et date silentium.

Il en était encore ainsi du temps de l'Empire; Juvénal disait en parlant de Stace, sat. VII, v. 86 :

Sed, quum fregit subsellia versu,
Esurit, intactam Paridi nisi vendat Agaven.

(4) Cette opinion, qui nous est toute personnelle, ne s'appuie sur aucun texte positif. Mais puisque le directeur choisissait et payait la pièce (*pretio emptas meo*; 2° prol. de l'*Hécyre*, v. 49), qu'il s'était engagé envers les édiles à donner un spectacle qui plût au peuple, il devait encourir une pénalité quand il les avait trompés. La responsabilité en elle-même n'est pas douteuse, et cette forme nous paraît beaucoup plus probable que celle imaginée par Donatus : Aestimatione a me facta, quantum aediles darent, et proindé me periclitante, si abjecta fabula a me pretium, quod poetae numeraverint repetant : ergo meo, a me facto, a me statuto. Nam quomodo alibi dixit : *Postquam aediles emerunt*, et bene, ut sequatur populus judicium

l'auteur était donc forcé de réprimer ses velléités d'imagination et de suivre la file. Il avait d'ailleurs aussi un intérêt matériel au succès de sa comédie (1) : le prix en était réduit lorsqu'elle n'avait point répondu à l'attente, et il pouvait espérer que si le mérite en était proclamé par de bruyants applaudissements, il se trouverait d'autres magistrats qui la préféreraient à des pièces nouvelles d'une valeur incertaine, et l'achèteraient une seconde fois (2).

Mais malgré leurs habitudes littéraires et leurs idées classiques, ces examinateurs n'avaient qu'une pensée dans l'exercice de leurs fonctions : ils cherchaient à devancer le jugement du Peuple. Son agrément et son plaisir étaient nécessaires à l'efficacité des Jeux, et les spectateurs qui le représentaient pour la circonstance n'avaient ni les mêmes dispositions ni les mêmes exigences qu'à Athènes. Ils jugeaient au hasard, selon leurs impressions du moment, sans aucune préoccupation littéraire, et malgré leur droit de haute et basse justice, cette espèce de recueillement qu'on met involontairement à écouter des choses dont on se sait l'arbitre suprême, leur était entièrement étranger (3). Ils étaient venus au théâtre pour s'amuser,

ejus, qui aestimare vere fabulas (unus) potuerit; *In Hecyrae Prologum alterum*, v. 49. Voilà sans doute pourquoi les directeurs cherchaient à intéresser le public à leurs affaires et avaient grand soin de lui dire qu'ils ne gagnaient pas beaucoup d'argent :

Nunquam avare pretium statui arti meae ;
Heautontimorumenos, prol., v. 47 ;

et ce vers se retrouve sans aucun changement dans le second prologue de l'*Hécyre*, v. 41.

(1) Naturellement, il avait aussi un intérêt de vanité et d'amour-propre, mais rien ne prouve qu'un prix lui fût donné au nom du Peuple, comme à Athènes. On sait que des palmes étaient décernées aux acteurs qui avaient le mieux joué (voy. le *Poenulus*, prol., v. 36-39 ; *Amphitruo*, prol., v. 69 ; Juvénal, *Sat.* VI, v. 388 ; Stace, *Silvarum* l. III, V, v. 31, et l. V, III, v. 231 ; Wieseler, *Theatergebäude*, pl. XII, n° 29 et 43 ; l'Inscription antique, publiée par Gruter, p. 331, n° VI, et Morcelli, *Sull' Agone Capitolino*, Milan, 1816) ; mais rien n'autorise à croire qu'on en ait donné aussi aux poëtes. Il n'en est point fait mention dans un passage où Cicéron parle des concours qui avaient lieu au théâtre : Cavea (sint certationes), cantu, voce ac fidibus et tibiis, dummodo ea moderata sint, ut lege praescribitur ; *De Legibus*, l. II, ch. 15.

(2) Voy. à l'Appendice le troisième Excursus.

(3) Mercure dit encore dans le prologue de l'*Amphitryon*, v. 16 :

Itaque aequi et justi heic eritis omneis arbi-[tri ;

mais il s'agit du jugement *in petto*, qu'à

et ne s'inquiétaient que de leur amusement. On ne les triait point à la porte par l'élévation du prix d'entrée : la comédie n'était pas comme aujourd'hui un passe-temps plus ou moins frivole; c'était un complément du service religieux, et dans l'Antiquité un État bien ordonné prenait à son compte tous les frais du culte. L'assistance aux Jeux n'était pas seulement un droit pour tous les citoyens, mais en quelque sorte un devoir. Ils accouraient longtemps avant l'ouverture, s'entassaient comme ils pouvaient (1), et restaient debout des journées entières (2), exposés à toutes les inclémences du temps. En leur qualité d'hommes libres ils ne s'imposaient de gêne pour personne et se gênaient énormément les uns les autres, s'étalaient dans la foule sans s'embarrasser de leurs voisins, se confiaient à haute voix tous leurs sentiments (3), et au moindre mécontentement éclataient en longs murmures. Des campagnards, encore plus rustiques et plus bruyants, venaient tout exprès à la ville chercher du plaisir à leur guise (4). Poussées par la curiosité, quelques femmes, bravant la presse et les ennuis de l'attente, apportaient leurs intempérances de langue (5),

moins d'être idiot, chacun se forme nécessairement dans tous les théâtres. Ce n'est ici qu'une formule de politesse pour faire passer la recommandation un peu impérative du vers précédent :

Ita huic facietis fabulae silentium.

(1) Voy. à l'Appendice le quatrième Excursus.

(2) Ils ne prenaient pas le temps de déjeuner (*Poenulus*, prol., v. 6 et 8); quelquefois même ils avançaient tout exprès l'heure de leur réveil (*Ibidem*, v. 21 ; Cicéron, *Ad Familiares*, l. VII, let. 1), et se trouvaient au théâtre dès l'aurore; Cicéron, *De Natura deorum*, l. I, ch, 28. Le spectacle durait d'ailleurs très-longtemps : nous savons par une lettre de Cicéron (*ad Atticum*, l. IV, let. 15), qu'on donnait plusieurs pièces le même jour, et le public devait se trouver à la fin bien fatigué de son immobilité et bien las de son plaisir.

(3) Novius disait dans son *Exodium* (Ribbeck, p. 208) :

Quando ad ludos venit, alii cum tacent, totum diem
Argutatur quasi cicada,

et Nonius Marcellus explique *Argutari* par Loquacium proloqui.

(4) Rusticus ad ludos populus veniebat in urbem,
sed dis, non studiis ille dabatur honos;
Ovide, *Fastorum* l. III, v. 783.

Dès le temps de Cicéron, on y accourait de l'Italie entière; *In Verrem*, I, ch. 18.

(5) Matronae tacitae spectent, tacitae rideant,
Canora heic voce sua tinnire temperent;
Poenulus, prol., v. 32.

Dans le second prologue de l'*Hécyre*, v. 27, Ambivius accuse aussi *clamor mulierum* de la chute de la pièce. Voy. Ovide, *Artis amatoriae* l. I, v. 497-501; Plutarque, *Sylla*, ch. XXXV, et la note suivante.

des enfants remuants et criards (1), parfois même des nourrissons affamés qui vagissaient comme des chevreaux (2). Condamnés à ne plus avoir ni dieux ni patrie, les esclaves étaient exclus par leur misérable condition du théâtre, mais ils y pénétraient subrepticement sans trop d'obstacles (3), peut-être parce que les Jeux avaient été d'abord célébrés sur la voie publique (4), et y portaient leur indiscipline et leurs effronteries habituelles (5). On crut longtemps que cette confusion de toutes les classes importait à l'honneur et à la sûreté de la République (6); le Peuple et ses courtisans n'eussent pas toléré

(1) Frequens consessus theatri, in quo sunt mulierculae et pueri; Cicéron, *Tusculanarum Quaestionum* l. I, ch. 16 : voy. aussi Servius, *ad Aeneidos* l. X, v. 894.

(2) Neve esurienteis heic quasi hoedi obvagiant;

Poenulus, prol., v. 31.

Ainsi que l'a facilement reconnu Juste-Lipse, ce prologue n'est pas de Plaute; mais il se trouve dans les plus vieux manuscrits, et remonte certainement à un temps où le *Poenulus* agréait encore au public, et où les anciens usages n'avaient pas été sensiblement modifiés.

(3) Quelquefois même cette intrusion était provoquée : voy. le *De Haruspicum Responsis*, ch. XI, XII et XXVI. Auguste semble n'avoir voulu dans ses réformes interdire aux esclaves que les jeux du cirque : Negotium aedilibus dedit ne quem posthac paterentur in foro circove nisi positis lacernis togatum consistere (Suétone, *Augustus*, ch. XL), et Josèphe disait, en parlant des Jeux palatins donnés par Caligula : Φύρδην ἕζοντο καὶ τοῖς ἀνδράσιν ὁμοῦ αἱ γυναῖκες καὶ τῷ δούλῳ ἀναμεμιγμένον τὸ ἐλεύθερον· *Antiquitatum Judaicarum* l. XIX, ch. I, p. 924, éd. de Havercamp. Voyez aussi les deux notes suivantes.

(4) Servi ne obsideant, liberis ut sit locus,
Vel aes pro capite dent : si id facere non queunt,
Domum abeant;

Poenulus, prol., v. 23.

Ce passage a fort embarrassé les commentateurs, mais l'explication de Muret (*Variarum lectionum* l. XVII, ch. 14) nous paraît de beaucoup la plus probable. Les acteurs avaient déjà un certain nombre de places réservées que, comme aujourd'hui, ils faisaient vendre à leur profit. Tant de choses ont été conservées du Théâtre ancien que l'usage actuel est presque une preuve, et il est question aussi dans le prologue des *Captifs*, v. 13 et 15, de places payantes, vendues au bénéfice des comédiens. On sait d'ailleurs que l'éditeur des Jeux avait certainement des places réservées pour lui et pour ses amis; Cicéron, *Pro Murena*, ch. XXXIV. Quelques passages de Plaute indiquent même des places *assises* auxquelles on aurait eu un droit personnel :

Qui autem auscultare nolit, exsurgat foras,
Ut sit ubi sedeat ille, qui auscultare volt;

Miles gloriosus, prol. (act. II, sc. 1), v. 81. Voy. aussi les deux autres passages cités, note 1, p. 235. Mais les manuscrits de Plaute ne nous sont parvenus que bien altérés, et il est au moins probable qu'eussent-ils été vraiment de Plaute, les prologues auraient été remaniés et appropriés aux différentes reprises.

(5) Aussi l'entrepreneur du spectacle, très-désireux d'en être débarrassé, leur conseillait-il, par la bouche du Prologue, d'aller au cabaret pendant la représentation :

Dum ludi fiunt, in popinam, pedisequi,
Inruptionem facite nunc, quom obcasio 'st;
Nunc, dum scribilitae aestuant, obcurrite;

Poenulus, prol., v. 41-43.

(6) Si vetustiora repetas (avant l'an de Rome 608), stantem populum spectavisse, ne si consideret, theatro dies totos ignavia continuaret; Tacite, *Annalium* l. XIV, ch. 21. Theatrum ut commune sit, recte tamen dici potest ejus esse locum, quem quisque occuparit; Cicéron, *De Finibus*, l. III, ch. 67.

de places distinctes d'où les plus lettrés pussent guider le goût des autres, et les plus dignes imposer quelque réserve aux impudences de la salle et aux impudeurs de la scène. Et quand il fut enfin permis aux riches de se donner le luxe d'un siége (1), quand la Loi reconnut aux classes gouvernantes le droit d'occuper exclusivement les premiers rangs (2), les habitudes du public étaient prises, son goût était formé, et le sentiment politique était trop général et trop vif pour que les Nobles voulussent s'immiscer dans les plaisirs du Peuple, et par amour pour les lettres qu'ils méprisaient, irritassent ses antipathies. Ce qui prévalait dans cet auditoire naïf (3) et grossier (4), railleur

(1) Senatoria providentia etiam subsellia, quibus ad horam congestis in ludorum spectaculo jam uti civitas coeperat, deinceps prohiberet apponi; saint Augustin, *De Civitate Dei*, l. I, ch. 31 (probablement d'après le l. XLVIII de Tite-Live, dont nous n'avons que l'*Epitome*), et ce sénatus-consulte est aussi mentionné par Valère-Maxime, l. II, ch. IV, par. 2. L'usage de ces siéges improvisés (*subitarii gradus*, dans Tacite, *l. l.*) est sans doute antérieur à la date que les savants lui assignent (608 U. C.), car il ne put s'établir que graduellement, avec beaucoup de difficulté, et Plaute disait déjà à la fin du *Truculentus :*

Spectatores bene valete : plaudite atque ex- [surgite.

On lit également dans le prol. du *Poenulus*, v. 19 :

Neu dissignator praeter os obambulet,
Neu sessum ducat, dum histrio in scena siet.

(voy. aussi v. 5 et le prol. de l'*Amphitruo*, v. 64-66). Un passage de Tite-Live (l. XXXIV, ch. 54) semble même autoriser à reporter cet usage au moins à l'an de Rome 558. Le sens de *subsellia* est bien fixé par cette phrase de Vitruve : Gradus spectatorum, ubi subsellia componantur; l. V, ch. 6. Mais ces siéges étaient encore bien incommodes : ce fut seulement Caligula qui permit d'y mettre des coussins; Dion Cassius, l. LIX, ch. 7.

(2) Ce fut en 560 (558, selon la chronologie de Caton) que les sénateurs furent séparés pour la première fois des autres spectateurs (Tite-Live, l. XXXIV, ch. 54), et que les siéges les plus rapprochés du théâtre leur furent réservés. Quelques années après, les quatorze gradins qui suivaient immédiatement furent occupés, probablement sans droit légal, par les Chevaliers, mais le Peuple les reprit, on ne sait à quelle occasion, et ce ne fut qu'en 687, sous le consulat de L. Métellus et de Q. Martius, que la loi Roscia les leur fit rendre : Otho Roscius lege sua Equitibus loca restituit; Velléius Paterculus, l. II, ch. 32 : voy. le commentaire de Ruhnken, et Dion Cassius, l. XXXVI, ch. 25; t. I, p. 101, éd. de Reimarus.

(3) L'illusion était assez vive pour que les spectateurs se passionnassent et applaudissent les fictions comme des sentiments réels. Cicéron en cite un exemple curieux, *De Amicitia*, ch. VII : Stantes plaudebant in re ficta. Voy. aussi *De Officiis*, l. I, ch. 28.

(4) Media inter carmina poscunt
Aut ursum aut pugiles : his nam plebecula [gaudet ;

Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 185.

Voy. aussi le second prologue de l'*Hécyre*, v. 26, et 30-31. Quand les Plébéiens étaient déjà bien moins ignares et bien moins grossiers, Horace (*Epistolarum* l. II, ép. I, v. 199) les comparait à des ânes sourds. Encore sous l'Empire, les plus délicats étaient assez peu sensibles au sentiment du Beau pour croire qu'on embellissait les statues en les couvrant d'insignes de guerre : Graeca res est nihil velare, at contra Romana, ac militares thoracas addere; Pline, *Historiae naturalis* l. XXXIV, ch. 10. Cicéron avait dit la même chose en termes différents, *De Officiis*, l. I, ch. 18.

et violent (1), c'était l'appétit des grosses plaisanteries, le goût des couleurs voyantes et des peintures empâtées, l'admiration de l'esprit dévergondé et brutal.

Si peu lettré qu'il soit, le peuple est ouvert à toutes les impressions et se laisse séduire par tous les succès; aussi, les grands acteurs exercent-ils ordinairement une heureuse autorité sur les choses du théâtre. Ils élèvent l'imagination publique et la passionnent de leurs émotions, épurent par leurs conseils le goût et renouvellent l'esprit des poëtes; l'admiration qu'inspire leur talent, les sympathies qu'ils excitent, commandent la confiance, et ils parviennent à faire l'éducation littéraire des spectateurs en les amusant. Mais à Rome les premiers comédiens étaient des étrangers, condamnés au mépris par le seul fait de leur naissance, ou de misérables esclaves (2), gagés par un directeur qui partageait toutes les hontes de leur condition (3) et exerçait sur eux tous les droits d'un maître irascible et brutal. Quand la mémoire leur avait manqué ou qu'ils n'avaient pas été suffisamment gais, il les faisait flageller dans la coulisse (4). Quelquefois même, dans un moment de

(1) Dès qu'il y avait des personnalités à comprendre, le public devenait même perspicace et spirituel : Et quoniam facta mentio est ludorum, ne illud quidem praetermittam, in magna varietate sententiarum nunquam ullum fuisse locum, in quo aliquid a poeta dictum cadere in tempus nostrum videretur, quod aut populum universum fugeret aut non exprimeret ipse actor; Cicéron, *Pro Sestio*, ch. LV.

(2) Nec quemquam Romae honesto loco ortum ad theatrales artes degeneravisse, ducentis jam annis a L. Mummii triumpho; Tacite, *Annalium* l. XIV, ch. 20 : voy. aussi Cicéron, *Ad Atticum*, l. IV, let. 16, et Sénèque, *Epistolae*, let. LXXX. La langue commune ne reconnaissait même aux comédiens aucune autre personnalité que celle de leur rôle : ils ne formaient pas comme aujourd'hui une troupe, mais un troupeau : voy. la note suivante.

(3) Voy. Aulu-Gelle, l. XX, ch. 4.

Quae quidem mihi atque vobis res vortat bene,
Gregique, et dominis, atque conductoribus!

Plaute, *Asinaria*, prol., v. 2.

Lorsqu'il était l'Entrepreneur du spectacle (*Choragus*; Plaute, *Persa*, act. I, v. 160), le directeur jouait même habituellement le premier rôle : voy. Donatus, *Praefatio ad Adelphos*, et Orelli, *Inscriptiones*, n[os] 2620 et 2642.

(4) Qui deliquit, vapulabit; qui non deliquit, bibet;

Plaute, *Cistellaria*, act. V, fin.

Les magistrats avaient aussi le droit de les faire battre de verges :

Enimvero sero quoniam advenis,
Vapulabis meo arbitratu et novorum aedilium;

Plaute, *Trinumus*, act. IV, v. 945.

Voy. aussi Suétone, *Julius*, ch. XV, et Tacite, l. I, ch. 77. Auguste crut faire beaucoup pour les comédiens en ne permettant

caprice ou d'ennui, le public se chargeait de l'exécution : il les déclarait indignes de lui servir de bouffons et les chassait ignominieusement de la scène (1). Le talent leur était d'ailleurs bien difficile : les traditions du théâtre grec et des convenances d'optique, probablement aussi des nécessités d'acoustique, les forçaient de se couvrir la figure d'un masque (2) et de supprimer l'expression de leur physionomie : il n'y avait plus de finesse dans leur jeu ni de nuances dans leur comique (3); ils étaient obligés d'exagérer leur caractère, de multiplier leurs gestes, d'accentuer leurs moindres intentions et de grossir leur gaieté. Peut-être même y avait-il déjà, au moins dans les rôles secondaires, des femmes qui exhibaient effrontément leurs charmes, et se prostituaient après le spectacle aux amateurs qu'elles avaient amorcés (4). Par lui-même le métier était vil, on le tenait pour infâme (5), et le mépris qui s'y attachait retombait même injustement sur la personne des histrions (6).

ces châtiments arbitraires que pour des fautes ou des erreurs de profession; Suétone, *Octavius*, ch. XLV.

(1) Quod item nuper in Erote comoedo usu venit : qui posteaquam e scena non modo sibilis, sed etiam convicio explodebatur; Cicéron, *Pro Roscio Comoedo*, ch. XI. Artifices scenarii per sibilos exploduntur; Ammien Marcellin, l. XXVIII, ch. IV, p. 535, éd. de 1681. Comme le joueur de flûte soufflait dans son instrument quand les acteurs quittaient le théâtre pour n'y plus revenir, on crut en les sifflant pendant la représentation leur signifier que leur rôle était fini, et qu'on ne voulait plus les entendre. Quelquefois même, ainsi que nous l'avons déjà dit, le public était encore plus cruel et les forçait de déposer leur masque sur la scène, de renoncer publiquement à leur profession, ou de se reconnaître pour infâmes.

(2) C'est la raison qu'Aulu-Gelle donnait de leur usage : Vox in unum tantummodo exitum collecta coactaque magis claros sonorosque sonitus faceret; l. V, ch. 7 : voy. aussi Pollux, l. IV, p. 114, et du Bos, *Observations critiques*, t. III, p. 191-199.

(3) In ore sunt omnia. In eo autem ipso dominatus est omnis oculorum; quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant; Cicéron, *De Oratore*, l. III, ch. 59.

(4) Ea invenietur et pudica et libera,
Ingenua Atheniensis, neque quidquam stupri
Faciet profecto in hac quidem comoedia.
Mox, hercle, vero post transacta fabula
Argentum si quis dederit, ut ego subspicor,
Ultro ibit nuptum, non manebit auspices;
Casina, prol., v. 81-86.

Ce prologue est, à la vérité, postérieur à la pièce, mais tout au plus d'une cinquantaine d'années, et on lit aussi dans le prologue du *Poenulus*, v. 17 :

Scortum exoletum ne quis in proscenio
Sedeat.

(5) Voy. ci-dessus, p. 217, note 1; Cicéron, *De Republica*, l. IV, ch. 10; Tite-Live, l. VII, ch. 2; Tacite, *Annalium* l. I, ch. 77; Népotianus, *Epitome*, ch. XI; Tertullien, *De Spectaculis*, ch. XXII, et Gelbke, *De Causis infamiae quae scenicos romanos notabat*, Leipsick, 1835.

(6) Un sénatus-consulte de l'an 15 de notre ère défendit encore ne domos pantomimorum senator introiret; Tacite, *Annalium* l. I, ch. 77.

Le peuple ne les eût pas trouvés assez vraisemblables dans un rôle respectable, la bonne volonté de croire lui aurait manqué; les sentiments nobles et délicats que l'auteur leur eût donnés, lui eussent paru une impossibilité et un mensonge (1). Comme il arrive le plus souvent, par l'harmonie et l'agencement naturel des choses, tous les facteurs se coordonnaient, tous les courants poussaient dans le même sens : le théâtre était voué aussi par la nature de ses organes à un comique bas, impudent et grossier.

Les salles de spectacle n'étaient à l'origine qu'une vaste enceinte en plein air, fermée par plusieurs rangs de gradins, et destinée à disparaître après la fête (2). Les édiles n'avaient point à prévoir la pluie ni à s'inquiéter des orages; ils comptaient sur la beauté du climat et s'épargnaient les frais d'une couverture, qui eût cependant répercuté la voix et l'aurait empêchée de se perdre dans l'espace. Ce fut seulement longtemps après qu'on eut la pensée d'amortir par des toiles l'ardeur du soleil (3); mais elles étaient mal jointes (4) et imparfaitement tendues (5), s'agitaient bruyamment dès que le vent venait à souffler et n'ajoutaient guère à la sonorité de l'enceinte (6). Le théâtre était

(1) C'est même, sans doute, une des causes, complétement négligée jusqu'ici, de l'insuccès de la Tragédie.

(2) Le premier théâtre permanent fut presque aussitôt rasé sur la proposition de P. Scipion Nasica (Valère-Maxime, l. II, ch. 1), et personne n'osa pendant longtemps aller à l'encontre de la volonté formelle du Sénat. Ce fut seulement Pompée (an. U. C. 699) qui fit construire *mansuram theatri sedem* (Tacite, *Annalium* l. XIV, ch. 21), et quoiqu'il eût eu la précaution de le dédier, comme un temple, à Vénus, il n'échappa pas aux incriminations des citoyens qui avaient conservé le vieil esprit romain.

(3) Lors des Jeux pour la dédicace du Capitole; Valère-Maxime, l. II, ch. IV, par. 6.

(4) Ce ne fut que soixante ans avant l'ère chrétienne qu'elles devinrent une véritable tente, splendidement ornée (*Carbasina vela*); Pline, *Hist. nat.* l. XIX, ch. I, par. 6.

(5) Quom magneis intenta (*sc.* vela) theatreis
Per malos volgata trabeisque trementia fluctant;

Lucrèce, l. IV, v. 74.

Quand le vent était un peu fort, on ne parvenait même pas à les étendre :

In Pompeiano tectus spectabo theatro :
nam ventus populo vela negare solet;

Martial, l. XIV, ép. 29.

(6) A en croire la note d'un ingénieur des Ponts et Chaussées : Tous les théâtres fondés aux bonnes époques de l'Art ont vue sur de magnifiques paysages. On admettait sans peine que les Grecs eussent fait concourir les richesses de la Nature à l'embellissement de l'Art dramatique... Les ruines du Théâtre de Bacchus (à Athènes) mettent aujourd'hui hors de doute cette hypothèse; *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, nouvelle

lui-même orné d'étoffes pendantes (1), frissonnant au moindre souffle, et laissant tomber la voix. Elle n'était point recueillie comme en Grèce par des vases acoustiques qui la grossissaient et la portaient jusqu'aux extrémités de la salle (2). Un large espace séparait la scène, même des premiers gradins (3) : quels que fussent leur attention et leur bon vouloir, les spectateurs le mieux placés devaient perdre bien des détails, souvent essentiels à la pièce (4). Il fallait donc choisir un sujet simple, sans beaucoup d'action, dont on comprît à peu près les incidents en voyant les personnages, et venir par des explications répétées en aide aux intelligences paresseuses ou distraites (5).

série, t. III (1867), p. 26. D'abord, un fait particulier ne peut prouver un usage général ; puis une partie de la scène était couverte et aurait arrêté la vue. Si le mur du fond était très-bas, c'est que, pour rendre la salle plus sonore, et en souvenance de l'ancien usage d'édifier des théâtres temporaires, exprès pour chaque fête, le reste se construisait en bois.

(1) Ovide disait en parlant des Jeux donnés par Romulus :

Tunc neque marmoreo pendebant vela thea-[tro;

Artis amatoriae l. I, v. 103.

(Appius) C(laudius) Pulcher scenam varietate colorum adumbravit, vacuis ante pictura tabulis extentam (pendant son édilité, en 536) ; Valère-Maxime, l. II, ch. IV, par. 6. Souvent, au moment de la Renaissance, il n'y avait pas sur les côtés d'autres décors que des *tapisseries*. Il semble même que les toiles du fond étaient aussi bien insuffisamment fixées, car on lit dans le *Curculio*, act. IV, v. 652 :

Exoritur ventus turbo : spectacula ibi ruunt.

(2) Vitruve, l. V, ch. V, par. 8. Ut Turpione Ambivio magis delectatur qui in prima cavea spectat, delectatur tamen etiam qui in ultima ; Cicéron, *De Senectute*, ch. XIV.

(3) Le théâtre était trop élevé au-dessus de l'orchestre pour qu'il n'y eût pas nécessairement une place libre, même assez large, entre les premiers siéges et la scène. Elle est clairement mentionnée dans ce passage du prologue des *Captifs* (vers 10) :

Jam hoc tenetis ? — Optumum 'st. —
Negat, me hercle, ille ultimus. Accedito.
Si non, ubi sedeas, locus est ; est ubi ambules.

Rost, *Commentationes Plautinae*, p. 100, a proposé de lire *Abscedito* : nous goûtons peu les corrections de manuscrits qui n'ont aucune autre raison que l'inintelligence de leurs leçons, et celle-là nous paraît bien claire : Si tu ne trouves pas à t'asseoir sur les gradins, descends dans le parterre, il y a de la place pour t'y promener.

(4) On comprend combien ceux des derniers gradins devaient être impatients et bruyants :

Nam quae pervincere voces
Evaluere sonum, referunt quem nostra thea-[tra?
Garganum mugire putes nemus, aut mare [Tuscum ;

Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 200.

Voy. aussi Cicéron, *Ad Diversos*, l. VIII, let. 2.

(5) Il y en a des exemples dans presque toutes les pièces de Plaute. Nous citerons ici seulement la *Cistellaria*, où le Dieu Secours vient donner des éclaircissements à la fin du 1er acte, et le *Curculio*, où, au commencement du 4e (v. 474), le chef de la troupe explique aux spectateurs que la pièce n'a rien d'invraisemblable, et qu'on peut trouver à l'instant même les gens dont on a besoin :

Sed dum hic egreditur foras
Commonstrabo, quo in quemque hominem fa-[cile inveniatis loco.

La Comédie nouvelle, la seule que les Romains aient réellement imitée parce qu'elle était la seule qu'ils pussent comprendre, n'avait plus l'indiscipline et les fantaisies de la Comédie ancienne; elle se conformait aux traditions et s'arrangeait aussi de ce décor immuable qui suffisait ordinairement à toutes les nécessités de la Tragédie. A Rome, où l'imagination était moins poétique et le besoin de réalité plus vif, ces trois portes du fond, appartenant invariablement à trois maisons différentes, eussent paru trop rapprochées et bien contraires aux habitudes de l'architecture. On n'aurait point admis les deux entrées latérales, conduisant l'une à la ville et l'autre à la campagne, quand l'action se passait à la ville et que souvent les personnages qui allaient entrer ne devaient pas voir ceux qui venaient de sortir (1). La scène fut donc complétement changée : elle représenta une place publique où aboutissaient différentes rues (2),

(1) Les comédiens avaient d'abord joué sur les places publiques ou dans les carrefours sans autre décor que la réalité des choses : l'illusion eut beaucoup à souffrir quand, pour être mieux vus et mieux entendus, ils montèrent sur un théâtre. Aussi ne se borna-t-on pas longtemps à l'orner de tentures de fantaisie; on chercha à faciliter l'illusion par la peinture des décorations (U. C. 675-79). Versatilem fecerunt (*sc.* scenam) Luculli (les édiles); Valère-Maxime, l. II, ch. IV, par. 6. On voit même encore maintenant au théâtre romain de Falléroni (Falaria in Picenum) une partie des décorations (*periactae*); Otfr. Müller, *Archäologie der Kunst*, p. 392, 3[e] éd. Ces décorations étaient certainement peu variées, puisque le prologue des *Ménechmes* disait (v. 72) :

Haec urbs Epidamnus est, dum haec agitur [fabula;
Quando alia agetur, aliud fiet oppidum.

Mais, quoi qu'en ait dit M. Magnin, on pouvait les changer : l'expression dont s'est servi Valère-Maxime en serait à elle seule une preuve, et on lit dans le *De Comoedia*, de Donatus : Est autem mimicum velum, quod populo obsistit, dum fabularum actus commutantur; p. XLIX. La fin de l'*Asinaria* exigeait même un décor très-compliqué : une moitié du théâtre représentait encore une rue; mais il fallait qu'il y eût dans l'autre une salle de la maison de Philénium, où Déménétus et son fils fissent la débauche avec elle. Il y avait des rochers parfaitement visibles dans le *Rudens*, et le toit de la maison d'Amphitryon était assez solidement établi pour que Mercure y pût monter : voy. *Amphitruo*, v. 1008 et 1021.

(2) Les personnages n'auraient pu souvent se rencontrer ailleurs, puisque les citoyennes ne recevaient pas les étrangers chez elles, et qu'il était interdit aux citoyens d'entrer dans les auberges. Nous croirions même volontiers que les statues d'Apollon qu'on voyait quelquefois sur le théâtre (*Bacchides*, v. 172; *Mercator*, v. 675) n'étaient pas, comme l'a dit Donatus (p. XLVIII), celles du Dieu de la fête, mais une décoration très-significative : Idem Apollo apud illos et Ἀγυιεὺς nuncupatur, quasi viis praepositus urbanis. Illi enim vias quae intra pomoeria sunt, ἀγυιὰς appellant; Macrobe, *Saturnaliorum* l. I, ch. 9. Peut-être aussi l'autel mentionné par Térence (*Andria*, IV, III, 11) avait-il pour but d'indiquer l'intérieur d'une maison (Atrium, Vestibulum), où se trouvait habituellement l'autel de Vesta : voy. Ovide, *Fastorum* l. VI, v. 303, et Becker, *Gallus*, t. II, p. 148.

et permit de supposer avec moins d'invraisemblance les rencontres et les surprises dont se compose une comédie qui veut peindre vraiment la vie, et montrer à l'œuvre les caprices des hommes et le hasard des choses. Il y eut, grâce à ces encoignures, des acteurs qui se rendaient invisibles aux autres (1), et tour à tour, selon les convenances de l'auteur, entendaient sans trop heurter le bon sens tout ce qu'ils devaient savoir ou n'entendaient pas un seul mot de conversations dont le public ne perdait pas une syllabe (2). On put donc étendre et varier le sujet, compliquer l'intrigue et multiplier les surprises, provoquer et satisfaire deux sentiments jusqu'alors étrangers aux spectateurs, la curiosité et l'intérêt.

Les premières représentations dramatiques avaient gardé à Rome leur ancien caractère religieux, et à ce titre la musique y jouait un rôle capital (3) : quand le spectacle allait commencer, le son des instruments avertissait le peuple de se recueillir (4). Sur la foi d'un passage, probablement mal compris, de Cicéron (5),

(1) Phormion dit dans la pièce de ce nom par Térence, act. V, sc. VI, v. 51 :

Sed hinc concedam in angiportum hoc proximum,
Inde hisce ostendam me, ubi erunt egressi foras.

(2) Dans presque toutes les pièces : nous ne citerons ici que la scène seconde du cinquième acte du *Mercator*. Si cet ingénieux décor n'était pas encore inventé du temps de Plaute, on le supposait; chacun n'en pouvait pas moins se cacher aux autres personnages derrière l'autel (*Aulularia*, act. IV, v. 562) ou dans l'enfoncement d'une porte; *Ibidem*, v. 622.

(3) Cum sacra vocant, Idaeaque suadet
Buxus;
Stace, *Thebaidos* l. V, v. 93.

Ideo canere coelum etiam theologi comprobantes, sonos musicos sacrificiis adhibuerunt; qui apud alios lyra vel cithara, apud nonnullos tibiis aliisve musices instrumentis fieri solebant; Macrobe, *Somnium Scipionis*, l. II, ch. 3.

(4) Voy. p. 242, note 1. L'ouverture, qui ne semble pas avoir eu de nom particulier en latin, s'appelait en grec εἴσοδος et προαύλιον; Aristote, *Rhetorices* l. III, ch. 14. Nous lisons même dans un écrivain du quinzième siècle, qui a pu recueillir beaucoup de traditions aujourd'hui perdues : Fuitque mos diu servatus, ut primitiae spectatorum a ludicris scenicorum choreis inciperent; Alexander ab Alexandro, *Genialium Dierum* l. VI, ch. XIX, p. 954.

(5) Quam multa quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati! Qui primo inflatu tibicinis Antiopam esse aiunt aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem; *Academicorum* l. II, ch. 7. Il s'agit sans doute des cantates, qui avaient aussi leurs préludes, et dont on cherchait à approprier la musique aux paroles : Praeclarum carmen : est enim et rebus et verbis et modis lugubre; *Tusculanarum Quaestionum* l. III, ch. 19. Nous croirions même volontiers que Cicéron ne parlait pas dans ce passage des cantates qui étaient jouées sur le théâtre, mais de celles qui étaient chantées à leur instar comme intermèdes dans les banquets.

un scoliaste a cru que l'ouverture était faite exprès pour la pièce et y restait assez intimement unie pour l'indiquer dès les premières mesures (1); mais aucun fait n'autorise à le penser, et il semble beaucoup plus probable que ces préludes n'appartenaient qu'à la cérémonie, et que par leur destination toute religieuse ils disposaient plus sûrement les spectateurs au silence (2). On cherchait cependant à les mettre dans une sorte de rapport avec la comédie qu'on allait représenter : suivant le caractère de son inspiration, sa gravité relative ou sa pétulance, les flûtes avaient un diapason plus élevé ou plus grave (3). La musique ne cessait pas quand le drame venait à commencer; elle devenait une sorte d'accompagnement qui soutenait la voix des acteurs (4), marquait plus fortement le rhythme, entrait dans

(1) Nous citerons de préférence le manuscrit du onzième siècle de la B. I., n° 7929, en indiquant par des parenthèses les additions qui nous semblent indispensables, et par des crochets les mots qu'il a rejetés du texte vulgaire. Illius qui [hujuscemodi] modos faciebat (*vulgo* faciebant), nomen in principio fabulae et (*lege* ut nomen) scriptoris et actoris, superponebantur (*lege* superponebatur). Hujusmodi [adeo] carmina ad tibias fiebant, ut his auditis multi ex populo ante discerent (dicerent dans Ritschl, *Parerga*, p. 301, qui s'approprie la conjecture de Becker, *De comicis Romanorum Fabulis*, p. 90) quam fabulam acturi scenici essent, quam omnino spectatoribus ipsius (*vulgo* ipsis) antecedens titulus pronuntiaretur; Donatus, *Fragmentum de Comoedia*, p. L. Donatus se trompait certainement; il appliquait à la Comédie de Plaute les usages de son propre temps : les Pantomimes avaient dû amener de grands développements dans la musique dramatique. On sait par le Titre de l'*Heautontimorumenos*, que les mêmes édiles en donnèrent deux représentations, et qu'on se servit pour l'accompagnement, la première fois de flûtes inégales, et la seconde de flûtes d'un même diapason.

(2) Cette ouverture, sans aucun lien avec la pièce, s'était conservée avec une foule d'autres traditions dans le Théatre du moyen âge; on l'avait même appelée le *Silete* : aujourd'hui encore on frappe trois coups, *Scabilla crepitant*.

(3) Agebantur autem (comoediae) tibiis paribus aut imparibus, et dextris aut sinistris. Dextrae autem et Lydiae sua gravitate seriam comoediae dictionem pronuntiabant. Sinistrae et Serranae acuminis levitate jocum in comoedia ostendebant; Donatus, *Fragmentum*, *l. l.* Quae (arundo) radicem antecesserat laevae tibiae convenire : quae cacumen, dextrae, disait au contraire Pline; *Historiae naturalis* l. XVI, ch. 36. Quo laevarum sonum gravem agnoscas, dextrarum acutum. Sic apud Veteres scriptum est, at Latini aiunt sinistras acutiores; Scaliger, *De Poetice*, l. I, ch. 20. Nous croirions volontiers que Donatus s'est encore trompé, qu'il a confondu les *tibiae sinistrae* avec les flûtes phrygiennes, que pour les distinguer des autres on appelait *Phrygiae sinistrae* : voy. Faustus, *De Comoedia Libellus*, ad calcem. Böckh a dit avec l'autorité de son grand savoir et de ses études spéciales sur la musique ancienne : Latini autem eas tibias, quarum diapason est gravius, vocarunt sinistras; quarum acutius, dextras; *De Metris Pindari*, p. 259.

(4) Nous citerons entre mille autres témoignages de ce rôle de la musique un passage du *Stichus*, act. V, v. 695 :

Bibe, tibicen; age, si quid agis : bibendum,
[hercle, hoc est, ne nega.....

la situation (1), et lorsque l'action était interrompue par des pauses réelles ou quelque brusque changement de personnages, continuait ses mélodies et occupait l'entr'acte (2). Là ne s'arrêtait pas sa participation à l'œuvre du poëte (3). Les premiers auteurs comiques s'inquiétaient surtout de plaire à un auditoire

Haud tuom istuc est te vereri : eripe ex ore [tibias.....
Age, tibicen, quando bibisti, refer ad labias [tibias;
Subfla celeriter tibi buccas, quasi proserpens [bestia.

Il y a dans la maison du poëte tragique à Pompeï une mosaïque représentant une répétition, où un joueur de flûte accompagne le chorége qui donne une leçon à ses acteurs; voy. le *Museo Borbonico*, t. II, pl. LVI. Nous sommes même très-persuadé que la musique caractérisait comme la déclamation les différents rôles, et qu'il y avait un accompagnement différent pour les acteurs chargés de la première, de la seconde et de la troisième partie. La musique semblait encore, du temps de Térence, si essentielle à la représentation, qu'on appelait le poëte dramatique *musicus* (Prol. de l'*Heautontimorumenos*, v. 23), et son art, *ars musica;* Prol. du *Phormio*, v. 18; 2e Prol. de l'*Hécyre*, v. 15. Donatus a même dit dans sa préface de l'*Hécyre* : Cantica et diverbia summo in hac favore suscepta sunt.

(1) Elle s'accentuait plus fortement quand les sentiments étaient plus intenses et plus vifs, comme dans la scène du *Trinumus* entre Philton et Lysitélès (act. III), et celle des *Capteivei* (act. II) entre Philocratès, Tyndarus et les Correcteurs d'esclaves. Un des plus récents éditeurs de Plaute, M. Lindemann, a même cru pouvoir donner à ces scènes le nom de *cantica*. Ce n'est à la vérité qu'une conjecture qui ne peut s'appuyer que sur la différence du rhythme; mais nous savons positivement que la musique devint plus pressée et plus bruyante quand l'action eut acquis plus de mouvement et que la déclamation se marqua davantage : Illa quidem quae solebant quondam compleri severitate jucunda Livianis et Naevianis modis, nunc, ut eadem exsultent, cervices oculosque pariter cum modorum flexionibus torquent; Cicéron, *De Legibus*, l. II, ch. 15. La musique se conformait même au jeu des acteurs : Cicéron nous apprend aussi que Roscius Dicere se, quo plus sibi aetatis accederet, eo tardiores tibicinis modos et cantus remissiores esse facturum; *De Oratore*, l. I, ch. 60.

(2) Concedere aliquantisper hinc mi intro [lubet,
Dum concenturio in corde sycophantias.
Tibicen vos interea hic delectaverit;
Plaute, *Pseudulus*, act. I, v. 560.

Age tibicen, dum illam educunt huc novam [nubtam foras,
Suavi cantu concelebra omnem hanc plateam [hymenaeo.
Io Hymen hymenaee! Io Hymen!
Plaute, *Casina*, act. IV, v. 642.

Quelquefois cette musique, purement instrumentale, était remplacée par un *canticum* ou quelque autre divertissement plus agréable aux spectateurs, que l'on appela *embolium* : voy. le 2e Prol. de l'*Hécyre*, v. 25-26, et Wolff, *De Actibus et Scenis apud Plautum et Terentium*, p. 26 et 28. Voy. le quatrième Excursus.

(3) Il y avait aussi habituellement, comme dans le Théâtre grec, un morceau de musique final; mais ce n'était pas une partie essentielle de la représentation, puisqu'on renvoyait quelquefois le public immédiatement après le dialogue.

Ne exspectetis, spectatores, dum illi (*sc.* acto- [res) huc ad vos exeant.
Nemo exibit : omnes intus conficient nego- [tium;
Plaute, *Cistellaria*.

Ne exspectetis dum exeant huc : intus despon- [debitur;
Intus transigetur si quid est, quod restet. [Plaudite;
Térence, *Andria*.

Voy. aussi Cicéron, *Pro Coelio*, ch. XXVII. Ce fut ce morceau de musique qui donna l'idée de l'*Exodium*, et devint ce que nous appelons encore *La petite pièce* : Exodiarius apud Veteres in fine ludorum intrabat, quod ridiculus foret, dit le Scoliaste de Juvénal, *ad Sat.* III, v. 175.

avide d'émotions et de variété : n'eussent-ils pas eu par devers eux l'exemple d'Aristophane et d'Euripide, il leur eût suffi que les morceaux de chant fussent un nouvel élément de succès pour en mettre aussi dans leurs comédies. Ces cantates (1), amenées un peu au hasard et mimées autant que chantées (2), plaisaient assez au public pour que le nom du compositeur fût proclamé en même temps que celui du poëte (3).

Sortie du peuple sans travail et sans effort, la Comédie en avait naturellement parlé la langue sans se faire un système particulier de prononciation à son usage. Pour arriver plus

(1) Latinae..... comoediae Chorum non habent, sed duobus membris tantum constant, diverbio et cantico; Diomède, *Artis grammaticae* l. III, p. 491, et il explique en quoi la cantate différait du chœur : In canticis... una tantum debet esse persona, aut, si duae fuerint, ita esse debent ut ex occulto una audiat nec conloquatur;.... in choris vero numerus personarum definitus non est, quippe junctim omnes loqui debent, quasi voce confusa et concentu in unam personam reformantes. La musique de ces cantates était beaucoup plus simple que celle des Chœurs grecs, dont la science était un des mérites, selon Cicéron, *Tusculanarum Quaestionum* l. I, ch. 2. Il y avait cependant aussi dans la comédie romaine des chants à l'unisson, non par un Chœur spécial, mais par l'ensemble des acteurs, *Grex* ou *Caterva* : Nam quum ageretur Togata, *Simulans*, ut opinor, caterva tota clarissima concentione..... concionata est; Cicéron, *Pro Sestio*, ch. LV : voy. aussi *De Oratore*, l. III, ch. 5. Ces chants étaient quelquefois appelés *chori*. Donatus a dit dans l'argument de *L'Andrienne* : Quando scena vacua sit..... ut in ea chorus vel tibicen audiri possit, et c'est en ce sens qu'il faut entendre ce passage de Columelle : Quod etiam ludicris spectaculis licet saepe cognoscere. Nam ubi chorus canentium..... consensit..... spectantes audientesque laetissima voluptate permulcentur; *De Re rustica*, l. XII, ch. 2. Il y eut cependant, à l'origine du Théâtre romain, quand les pièces étaient encore presque aussi grecques que latines, de véritables Chœurs à la grecque, notamment dans les *Edones* de Naevius, et, si l'on en juge par le titre, dans les *Phoenissae* d'Attius. Des fragments de Chœurs par Ennius et par Pacuvius nous ont même été conservés dans la *Rhetorica ad Herennium*, l. II, ch. 23, et par Aulu-Gelle, l. XIX, ch. 10.

(2) On disait même *agere canticum* (Tite-Live, l. VII, ch. 2), *canticum saltare* (Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 7); mais un savant allemand a eu tort de croire que le danseur était toujours différent du chanteur; Wolff, *Prolegomena ad Plauti Aululariam*, p. 30. *Saltare* avait pris le sens d'Accompagner de gestes; Dion Cassius disait : Ὀρχήσει τε ἐχρήσατο (l. LIX, ch. 5); on lit dans Cassiodore : Illa manus canorum carmen exponit (*Variarum* l. IV, let. 51), et dans un auteur encore plus moderne : Sibylla decem eclogas Virgilii in Senatu saltavit; *Expositio christiani Grammatici in Matthaeum Evangelistam*, ch. XXXV; dans la *Bibliotheca maxima Patrum*, t. XV, p. 130 C. Ce ne fut que bien des années après Plaute et Térence, quand la Pantomime fut si étrangement populaire, que cette séparation redevint aussi réelle que du temps de Livius (voy. Suétone, *Caligula*, ch. LIV); Lucien disait dans son petit traité *De la Danse* : Πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο· par. XXX. Il ne fallait pour éviter cet anachronisme que se rappeler ces deux vers d'Ovide :

Et plaudas aliquam mimo saltante puellam,
et faveas illi, quisquis agatur amans
(*Artis amatoriae* l. I, v. 501).

Saltare signifie seulement dans toutes ces phrases Jouer, Représenter.

(3) Ainsi, par exemple, on lit dans le Titre de *L'Andrienne* : Modos fecit Flaccus, Claudii filius, tibiis paribus, dextris et (*l.* aut) sinistris. Voy. p. 242, note 1.

sûrement tout entière à ses auditeurs, elle articulait seulement avec plus de force, et appuyait davantage la voix sur les syllabes où elle avait l'habitude de s'appesantir. Bientôt cependant, par ce besoin d'harmonie qu'éprouvent à la fois l'esprit et l'oreille, on s'efforça d'établir une sorte de rapport entre les syllabes accentuées et les autres, et au piquant de la pensée s'associa peu à peu le charme d'une forme légèrement rhythmée (1). En principe, Livius ne changea rien à ces vagues cadences d'une conversation familière; mais sa connaissance de la versification grecque et son esprit de traducteur devaient l'y rendre plus attentif et plus sévère. Ennius osa davantage : il voulut introduire aussi à Rome la quantité grecque (2), et marqua mieux le rhythme en l'appuyant sur la prosodie (3). Mais à la succession, un peu arbitraire, des temps forts et des temps faibles qui le constituent, la musique préfère de beaucoup la quantité mathématique et l'invariable régularité du mètre. Pour s'associer plus intimement avec elle et en être réellement accompagnée, la cantate emprunta donc volontiers des éléments prosodiques à la langue grecque, et pour ne point heurter l'oreille par des changements trop radicaux, on donna aussi au dialogue une forme plus métrique. La versification n'en gar-

(1) Differt autem rhythmus a metro, quod... metrum pedum sit quaedam compositio, rhythmus autem temporum inter se ordo quidam : et quod metrum certo numero syllabarum vel pedum finitum sit, rhythmus autem nunquam numero circumscribatur : nam, ut volet, protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat; Marius Victorinus, *Artis grammaticae* l. I, col. 2484, éd. de Putsch : voy. aussi Longin, *Prolegomena in Hephaestionem*, p. 139.

(2) Apud Latinos duplex recitatio in usu fuit, una accentum vocabulorum et vulgarem pronunciationem sequens, qua scenici veteres usi sunt, altera ad Graecorum exempla conformata, quae ab Ennio primum in epicam poesim... introducta est; Hermann, *Epitome*, l. I, ch. x, par. 79.

(3) Mais l'accent restait dominant (Bernhardy, *Grundriss der Römischen Litteratur*, p. 21 ; Linge, *De Asinaria*, p. 33), et Bentley s'est trompé dans sa théorie du vers comique en supposant que la syllabe accentuée était toujours prosodiquement longue : voy. Ritter, *Elementa grammaticae latinae*, l. I, ch. 7. Horace, l'habile *métrificateur*, ne craignait pas même de dire dans son *Art poétique*, v. 270 :

At vestri proavi Plautinos et numeros et
Laudavere sales; nimium patienter utrumque,
Ne dicam stulte, mirati, si modo ego et vos
Scimus inurbanum lepido seponere dicto,
Legitimumque sonum digitis callemus et aure.

dait pas moins une grande liberté de ton et d'allure (1). Dans l'exposition du sujet et l'explication des différents incidents, elle se laissait aller, pour ainsi dire, au courant de la conversation et s'appesantissait seulement sur la dernière syllabe du vers (2). Mais dans les scènes passionnées, quand la voix soutenue par la situation s'animait davantage, la langue mieux accentuée reprenait sa cadence naturelle et imprimait à la versification un mouvement trochaïque (3). Térence lui-même, qui voulait cependant rester aussi grec qu'on pouvait l'être en parlant latin à des Romains, admettait tous les genres de mètre dans son vers et le rendait aussi varié que de la prose (4). Le public

(1) Otfr. Müller a dit, en parlant des vers de Plaute, Supprimi posse theses omnes, excepta ultima, maxime penultimam (*In Festum*, p. 396), et c'est à peu près admis par M. Corssen, *Origines poesis Romanae*, p. 195 et suivantes.

Fidemque fictis dum procurant fabulis,
In metra peccant arte, non inscitia;

Térentianus Maurus, *De Metris*, v. 2236.

Sed item quadrati legitimi, cum sedecim syllabis juxta jus proprium constare debeant, plerumque inveniuntur viginti aut amplius syllabarum : hinc aestimantur (comici) metrum non tenuisse nec sua lege composuisse; Marius Victorinus, *Artis grammaticae* l. II, col. 2524. Pline-le-Jeune osait même dire, sans crainte de compromettre son savoir : Plautum vel Terentium metro solutum legi credidi; *Epistolarum* l. I, let. 16. Les efforts de M. Ritschl pour amener la versification à une régularité quelconque n'ont, malgré toute sa science, paru aux Allemands eux-mêmes que fort ingénieux : voy. M. Bernhardy, *l. l.*, note 11, p. 22, éd. de 1857.

(2) C'était ordinairement la dernière syllabe forte. Sunt enim qui iambicum putent, quod sit orationi simillimus; qua de caussa fieri, ut is potissimum, propter similitudinem veritatis, adhibeatur in fabulis; Cicéron, *Orator*, ch. LVII, et ch. LVI : Magnam partem ex iambis nostra constat oratio.

(3) Térentianus Maurus disait, en parlant du tétramètre trochaïque (iambicum claudicans) :

Frequens in usu est tale metrum Comicis vetustis,
Atella vel quis fabulis actus dedit petulcos,
Quia fine molli labile atque deserens vigorem,
Sensum ministrat congruentem motibus jocosis;

De Metris, v. 2394, éd. de Santen.

Le trochée se marquait aussi naturellement dans la conversation ordinaire (Cicéron, *De Oratore*, l. III, ch. 47), et comme le vers où il dominait se prononçait plus vite, puisqu'il n'était retardé par aucune accentuation artificielle, on avait reconnu la nécessité de l'allonger un peu davantage : on lui donnait huit pieds, tandis que le vers ïambique n'en avait que six.

(4) Terentius trochaico mixto vel confuso cum iambico utitur in sermone personarum, quibus maxime imperitior hic convenit; quem, puto, ut imitetur, hanc confusionem rhythmorum facere. Sunt autem trimetri ac plus minusque et habent penultimam versus syllabam in quibusdam longam, et in quibusdam brevem; Priscianus, *De Metris comicis*, col. 1326. Cicéron lui-même disait : Comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abjecti, ut nonnumquam vix in eis numerus et versus intelligi possit; *Orator*, ch. LV. Térence n'admettait pas même les longues de position (Ritter, *Elementa grammaticae latinae*, p. 127; Bentley lui-même l'a reconnu en partie; *Schediasma de metris Terentianis*, p. XIV : voy. aussi Priscianus, *De Metris*, col. 1322), et quand par exception il se conformait à la règle de l'élision (Quintilien, l. IX, ch. IV, par. 36), c'est la seconde syllabe et non la première qui était élidée, *optumum 'st*.

illettré et raisonneur pour lequel cette comédie était faite, la dispensait d'avoir des intentions poétiques ; elle était, comme on dirait aujourd'hui, de l'école du bon sens, et parlait tout simplement la langue que les vieux Romains lui avaient apprise : une langue un peu raide et un peu courte d'haleine, mais solide, forte de choses et ayant beaucoup de poids, allant droit au but et disant nettement tout ce qu'elle voulait dire, telle enfin qu'en sortant de la salle on pouvait l'entendre dans la rue. La déclamation elle-même n'avait point d'échasses : elle se réglait modestement sur la versification (1) et scandait les mètres que le poëte y avait mis ; mais elle cherchait à parler à l'esprit autant qu'à l'oreille et affaiblissait encore le rhythme en détachant les mots spirituels du reste du vers, et en appuyant sur les allitérations et les consonnances (2). Quelquefois même, au lieu de suivre pas à pas les différents personnages et de s'inspirer tour à tour de leurs sentiments (3), elle se conformait théoriquement à leur âge, à leur sexe et à l'importance de leur

(1) Quod faciunt actores comici, qui nec ita prorsus, ut nos vulgo loquimur, *pronuntiant*, quod esset sine arte : nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio ; sed morem hujus sermonis decore quodam scenico exornant ; Quintilien, l. II, ch. x, par. 13. Quid enim minus oratori convenit quam modulatio scenica ? *Ibidem*, l. XI, ch. III, par. 57, et l. I, ch. XII : Non comoedum in pronuntiando, nec saltatorem in gestu facio.

(2) Le mouvement trochaïque du vers devait rendre les allitérations plus sensibles que les consonnances, et par conséquent plus fréquentes, et les allitérations n'étaient probablement qu'une imitation de l'ancienne poésie italique. Virgile lui-même les a recherchées dans les vers intercalaires de sa huitième Églogue :

Incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus.
Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite [Daphnin.

(3) Les gestes eux-mêmes semblent aussi n'avoir eu d'abord rien de personnel ni de réellement senti. In fabulis, juvenum, senum, militum, matronarum gravior ingressus est : servi, ancillae, parasiti, piscatores citatius moventur ; Quintilien, l. XI, ch. III, par. 112 (t. IV, p. 418, éd. de Spalding), et il avait dit un peu auparavant, par. 111 : Itaque Roscius citatior, Aesopus gravior fuit, quod ille comoedias, hic tragoedias egit. On se l'explique par l'extrême importance qu'y attachaient les Romains et par l'impassibilité du masque : Ne Roscius quidem subtrahatur scenicae industriae notissimum exemplum, qui nullum unquam spectanti populo gestum, nisi quem domi meditatus fuerat, ponere ausus est ; Valère-Maxime, l. VIII, ch. VII, par. 7. Il suffisait qu'ils fussent nombreux, très-accentués, et par conséquent bien italiens (voy. le prologue de l'*Heautontimorumenos*, v. 35-40) : on appelait Hortensius *histrion*, quod... manusque ejus inter agendum forent argutae admodum et gestuosae ; Aulu-Gelle, l. I, ch. 5.

rôle (1) : ce n'était pas même un système de bonne prononciation, mais une fiction de théâtre.

Les premiers acteurs d'Atellanes ne s'étaient pas dissimulés derrière un rôle que leur faisait un auteur ; ils jouaient au pied levé, chacun pour son compte, et gardaient leur personnalité et leur habit de ville. Mais dans l'intérêt de leur variété et de leur verve, pour n'avoir pas à modérer leur esprit ni à réfréner leur gaieté et sans doute par imitation des Caractères osques, ils finirent par prendre le costume de leur personnage et se cachèrent la figure sous un masque (2). Les difformités grotesques qui jouent un si grand rôle dans les origines du drame grec n'avaient pu se maintenir longtemps au théâtre ; elles répugnaient invinciblement au goût inné du peuple pour les proportions exactes et les beautés tirées au cordeau. La Tragédie, qui avait toujours primé la Comédie et exerça tant d'influence sur ses développements, se plaisait à douer ses personnages de toutes les grandeurs de la poésie, à les imaginer plus olympiens et plus splendidement beaux que nature. Euripide, qui ne s'adressait plus naïvement comme ses devanciers au sentiment religieux ou à l'admiration, mais à la pitié qu'il savait plus facile à surprendre, n'aurait pu d'ailleurs laisser à ses héros des figures colossales ou monstrueuses, qui eussent repoussé la sympathie, et la Comédie nouvelle, avec ses habitudes d'observation et son désir de vérité, s'était bien gardée de prêter aux caractères réels qu'elle voulait peindre, des masques d'une laideur invraisemblable. Il est ainsi probable que le Drame n'apporta point dans la Grande-Grèce ce nuisible ap-

(1) La voix du Premier rôle était la plus retentissante (Cicéron, *Divinatio in Caecilium*, ch. XV), et quoiqu'il fût souvent la grande gaieté de la pièce, le Parasite devait se contenter d'un second rôle et baisser le ton; Festus, SALVA RES EST.

(2) Voy. Festus, s. v. PERSONATA ; Hérodien, l. I, ch. 19, et Alexander ab Alexandro, *Genialium dierum* l. VI, fol. 360 v°. Nous avons cherché à expliquer le rôle des masques dans la comédie romaine, mais la longueur de cette note nous a forcé de la rejeter à la fin du volume.

pareil, et les nouvelles conditions qu'il y trouva, des salles moins vastes et mieux éclairées, des spectateurs moins désillusionnés et voulant voir réellement ce qu'ils croyaient voir, l'auraient bientôt forcé de s'en débarrasser. Livius n'introduisit donc pas à Rome, avec sa littérature renouvelée des Grecs, leurs anciens masques : il aurait craint de compromettre le succès de sa hasardeuse entreprise et peut-être de provoquer les susceptibilités de la jeunesse romaine qui avait eu jusqu'alors le monopole du masque et semble en avoir été jalouse (1). Le costume lui-même était d'abord l'habit ordinaire des acteurs (2), mais il ne tarda pas à s'approprier aux différents personnages, au moins par une vérité de convention (3) : chaque Caractère eut un uniforme spécial qui le désignait aussitôt comme une étiquette (4) ; on y ajoutait seulement une espèce de coiffure (5), qui annonçait probablement l'importance du personnage dans la pièce (6). On subvenait de son mieux aux autres nécessités

(1) Voy. ci-dessus, p. 217, note 2.

(2) Cette opinion, suffisamment probable par elle-même, s'autoriserait au besoin d'un texte de Sulpicius Victor : *Vulgare* (exordium), si tale sit, quale esse possit in omnibus causis, nihil proprium personarum aut rerum, de quibus agitur. Quod idem et *galeatum* a quibusdam vocatur : quoniam ita commune esse possit, ut in omnibus causis, quemadmodum galea seu galcatum, omnibus indigis possit esse commune; dans Turnèbe, *Adversariorum* l. III, ch. 18.

(3) Varron disait, en parlant des habits garnis de poil : Cujus apud antiquos quoque Graecos fuisse apparet, quod in tragoediis senes ab hac pelle appellantur διφθερίαι, et in comoediis, qui in rustico opere morantur, ut..... apud Terentium in Heautontimorumeno senex; *De Re rustica*, l. II, ch. XI, p. 270, éd. de Schneider. Voy. aussi Pollux, l. IV, par. 119.

(4) Comicis senibus candidus vestitus inducitur, quod is antiquissimus fuisse memoratur. Adolescentibus discolor attribuitur. Servi comici amictu exiguo conteguntur, paupertatis gratia vel quo expeditiores agant. Parasiti cum intortis palliis veniunt... Militi chlamys purpurea (datur); puellae habitus peregrinus inducitur. Leno pallio varii coloris utitur. Meretrici ob avaritiam luteum datur; Donatus, *De Comoedia*, p. XLIX, éd. de Lemaire : voy. aussi Bulengerus, *De Theatro*, l. I, ch. 53; dans Graevius, *Thesaurus*, t. IX, col. 958.

(5) Antea itaque galearibus, non personis utebantur, ut qualitas coloris indicium faceret aetatis, cum essent aut albi aut nigri aut rufi; Suétone, *De Viris inlustribus*, P. I, p. 11, éd. de Reifferscheid. Il y a dans la copie de Diomède, l. III, col. 486, éd. de Putsch, *galeris*, dont le Dictionnaire de Jean de Garlande donne cette explication : Haec est differentia inter Galeros et Galeas... *Galerus* dicitur coopertorium de quocumque modo; *Galeae* sunt proprie tegumina capitis militis, et la glose française ajoute : *Galeros*, Chapel de comuns; *Jahrbuch für romanische Literatur*, t. VI, p. 312. Il signifie ici Perruque, comme dans Juvénal, *Sat.* VI, v. 120 :

Nigrum flavo crinem abscondente galero.

Nous ne connaissons aucun autre exemple de *Galeares* dans la bonne ni dans la basse latinité ; mais il est cité dans un Glossaire manuscrit de la B. I., n° 7613. Voy. ci-dessus, note 2.

(6) Voy. ci-dessus, p. 128, note 4.

de son rôle en se peignant le visage (1), mais le désir de renforcer son comique personnel par un visage ridicule, de se donner au besoin une apparence plus féminine et peut-être, comme on l'a dit, de dissimuler quelque difformité, fit reprendre l'usage grec (2). Longtemps sans doute il ne fut pas général : il y avait, surtout parmi les plus jeunes, des acteurs qui préféraient montrer leur vraie figure; les plus habiles, ou ceux qui croyaient l'être, tenaient à faire voir le jeu de leur physionomie. Mais la plupart recouraient volontiers à un moyen si facile de provoquer la risée (3), et l'adoption des masques influa dès les premiers jours sur la nature de la Comédie classique. Le comique fut par la force des choses exagéré et grossier; il lui fallut s'incarner dans des types à peu près invariables et renoncer à tous les développements de la vie ainsi qu'à toutes ses nuances. Dans ces données, la Comédie ne pouvait plus être qu'une espèce de musée, où des bonshommes en carton, mus par une manivelle, se montraient tour à tour sous toutes leurs faces comme des tableaux vivants. Toute action était désormais impossible, parce qu'il n'y avait plus de changement dans les personnes (4) ni d'imprévu dans les choses, et que,

(1) Scapha dit à Philématium, dans la *Mostellaria*, act. II, v. 262 :

Nova pictura interpolare vis opus lepidissumum.
Non istanc aetatem oportet pigmentum ullum adtingere :
Neque cerussam, neque mélinum neque ullam aliam obfuciam.

Un passage du *Truculentus* (act. II, v. 263) est aussi significatif. Ces peintures étaient en usage dès les premiers temps de la comédie grecque ; Magnès lui-même s'en servait déjà : voy. Suidas, s. v. Μάγνης, et le Scoliaste d'Aristophane, *ad Equites*, v. 526-528.

(2) Voy., à l'Appendice, le 5e Excursus.

(3) Dans les miniatures des quatre vieux manuscrits de Térence, conservés à Rome, à Paris, à Milan et en Angleterre (*Terentius*, éd. de Cambridge, 1701, p. 275; nous y ajouterons trois feuillets du onzième siècle, récemment retrouvés à la B. I., fonds de Saint-Germain latin, n° 12322, *ad calcem*), tous les personnages ont, à quelques exceptions près, des masques parfaitement visibles. Elles ne sont à la vérité que du huitième ou même du neuvième siècle, mais l'original, qu'elles reproduisaient assez grossièrement, était certainement beaucoup plus ancien, quoique Seroux d'Agincourt n'eût aucune raison sérieuse de croire qu'il avait appartenu à Caius Térentius, le frère du Patron de Térence; *Histoire de l'Art par les monuments*, t. II, p. 57. Voy. aussi le *Museo Borbonico*, t. III, pl. 4; t. IV, pl. 24, et Millin, *Description d'une mosaïque antique du Musée Pio-Clementino*, pl. 4-28.

(4) Animi est enim omnis actio et imago animi vultus, indices oculi; Cicéron, *De Oratore*, l. III, ch. 59.

sans songer à la règle, les caractères, semblables à des charges coulées en plâtre, restaient à la fin tels qu'ils s'étaient montrés d'abord (1). La conséquence logique des masques était l'étranglement du sujet dans ces unités de temps et de lieu, où naguère encore l'art dramatique des poëtes fabriqués au collége se trouvait parfaitement libre, parce qu'il y pouvait tourner comme un écureuil dans sa cage et remuer la queue. La vérité était elle-même atteinte dans la plus essentielle de ses conditions au théâtre, dans la vraisemblance. Non-seulement ces laideurs si complétement ridicules, ces caractères grossis au microscope, ces personnages, beaucoup trop risibles, qui exhibaient eux-mêmes leurs vices avec un commentaire perpétuel, ne semblaient pas vrais; mais on ne les croyait pas possibles, et l'auteur, tout entier au désir d'exciter le rire, ne s'inquiétait point de ménager l'illusion (2) et ne gardait aucune mesure. Il ne songeait plus qu'à imaginer des conversations au goût du public et à mettre en scène d'une manière quelconque une histoire qui réussît à le divertir.

A titre d'Italiens, les Romains avaient sans doute reçu de la nature des instincts mimiques et des goûts de bouffonnerie; mais ils acquirent bientôt, on ne sait trop par quel mirage, le sentiment de leur importance, veillèrent soigneusement à leur dignité et posèrent pour le premier peuple du monde (3). Sous l'empire de cette préoccupation leur esprit devint positif et raide; leur humeur, susceptible et sérieuse; leur *chauvinisme*, immense, et l'État put les absorber tous dans une entité politique. Ce ne furent plus des individus, pensant chacun

(1) La Comédie classique suivait nécessairement, et beaucoup trop à la lettre, le principe d'Horace (*Art. poet.* v. 152):

Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

(2) Ainsi, par exemple, les personnages de Plaute sortaient de leur rôle et s'adressaient, à titre d'acteurs, aux spectateurs ou au Joueur de flûte : voy. *Casina*, act. IV, v. 642, et *Stichus*, act. V, v. 695.

(3) Ils étaient si infatués de leur dignité que Tubéron encourut d'une manière irrémédiable la disgrâce du Peuple pour lui avoir servi le repas des funérailles de Scipion Émilien dans de la vaisselle de terre; Cicéron, *Pro Murena*, ch. XXXVI.

pour son compte et vivant de sa propre vie, mais des miliciens embrigadés dans le grand régiment de la chose publique et marquant le pas. L'Ordre, cette première nécessité de la civilisation romaine, n'était pas seulement le despotisme de la Loi et l'organisation normale de la Famille, mais la division des citoyens en trois catégories, leur égalité radicale dans les limites de leurs priviléges et la régularité systématique des sentiments et des idées. Dans le jeune homme aux passions bruyantes ou poursuivant des plaisirs aventureux, la sagesse des ancêtres avait pressenti la turbulence politique de Catilina ou l'ambition plus criminelle encore de César, et y avait pourvu en mettant le vice au ban de la République. Si sévères que fussent les lois, les mœurs affectaient des rigueurs encore plus impitoyables (1) : elles n'eussent toléré ni ces peintures du temps présent qui, sous prétexte d'un amusement honnête, attaquent des hommes investis de la confiance publique et décrient des choses constituées, ni ces enseignements poétiques, si dédaigneux de la morale courante et des opinions vulgaires, qui n'apprennent en réalité que l'insuffisance de l'ordre officiel, et désaffectionnent de la Patrie. Il n'est pas jusqu'à l'inertie des spectateurs pendant leurs longues séances au théâtre et aux flâneries de leur imagination qui ne s'attaquassent aux deux qualités vitales du Peuple, au sens pratique et au génie actif qui lui étaient nécessaires pour accomplir les destins qu'il s'était rêvés (2). La Comédie

(1) Caton chassa du sénat Manilius, un personnage important à la veille d'être consul, parce qu'il avait embrassé sa femme en présence de sa fille ; Plutarque, *Cato Major*, ch. XVII, par. 10. L'impopularité du divorce n'empêcha pas Sempronius Sophus de répudier sa femme sans aucune autre raison que son assistance aux jeux du Cirque ; Valère-Maxime, l. VI, ch. III, par. 11. Malgré le libertinage avéré des dieux, on regardait comme une indignité l'amour d'un jeune homme pour une courtisane ; Plaute, *Bacchides*, act. II, v. 435.

(2) *Virtus* signifiait en latin l'Activité et la Force ; *Ignavia* était le vice capital : *Faignant*, Lâche, Canaille, dans la langue populaire, est une expression qui nous est venue des Romains. Cicéron lui-même, qui faisait du bel esprit, même au Sénat, à propos de Catilina, n'approuvait pas les exercices littéraires du Théâtre (*Ad Atticum*, l. XVI, let. 5, et *Ad Familiares*, l. VII, let. 1), et disait avec mépris : Tanquam alicui Graeculo otioso et loquaci ; *De Oratore*, l. I, ch. 22 : voy. aussi *Pro Sestio*, ch. LI. Le témoignage de Salluste est encore moins suspect,

n'était vraiment possible à Rome qu'à la condition de se dénationaliser (1) et de ne se produire que par exception, à l'occasion de quelques rares solennités.

Les premiers drames à physionomie latine, ceux que Livius Andronicus trouva dans son pécule d'esclave, étaient d'inintelligentes et grossières traductions qui n'avaient rien de romain que la langue. Moins exclusivement grec et plus indépendant de ses modèles, Naevius voulut s'inspirer aussi de l'esprit des *Atellanes;* mais ses libertés parurent aux magistrats un scandale, sinon un danger public, et une répression violente avertit ses successeurs qu'il n'était point permis à Rome de manquer de respect à des ridicules romains (2). Beaucoup d'entrepreneurs de comédies sont sans doute restés inconnus (3) : leurs pièces insignifiantes leur valurent tout au plus la facile popularité d'un jour de fête, et ne purent dès le lendemain sauver leur nom de l'oubli qu'ils méritaient. Plaute surgit enfin de cette littérature de seconde main; non qu'il ait créé un genre nouveau ou inventé des sujets que d'autres n'eussent pas déjà inventés, mais, poésie à part, il avait du talent, beaucoup de

et il dit en parlant du Peuple romain : Quia prudentissimus, quisque negotiosus maxime erat : ingenium nemo sine corpore exercebat; *Bellum Catilinarium,* ch. VIII.

(1) Comoedias lectitamus nostrorum poetarum sumptas ac versas de Graecis, Menandro ac Posidippo, aut Apollodoro aut Alexide et quibusdam aliis comicis; Aulu-Gelle, l. II, ch. 23. Le Prologue des *Ménechmes* disait même, v. 7-9 :

Atque hoc poetae faciunt in comoediis :
Omneis res gestas esse Athenis autumant;
Quo illud vobis graecum videatur magis.

(2) Cicéron disait au commencement des *Tusculanes :* Nam mores et instituta vitae resque domesticas ac familiares nos profecto et melius tuemur et lautius.

(3) Il ne fallait pas d'autres preuves que la célébration annuelle des Jeux et l'intérêt des édiles à ne pas tromper l'attente du peuple, et il s'en est trouvé de positives dans Plaute. Ainsi, Charinus disait au commencement du *Marchand* (v. 3-5):

Non ego idem facio, ut alios in comoediis
Vidi facere amatores, qui aut nocti, aut die,
Aut soli, aut lunae miserias narrant suas.

A la fin des *Captifs* (v. 963-968), le directeur de la troupe s'avançait sur le proscénium et débitait fièrement ces vers :

Spectatores, ad pudicos mores facta haec fa- [bula 'st.
Neque in hac subagitationes, neque ulla ama- [tio,
Nec pueri subpositio, aut argenti circum- [ductio;
Neque ubi amans adulescens scortum liberat [clam suom patrem.
Hujusmodi paucas poetae reperiunt comoe- [dias,
Ubi boni meliores fiant.

verve, infiniment d'esprit, traduisait avec originalité et savait rester Romain, même en mettant en scène des personnages vêtus à la grecque (1). A peine cependant s'il appartenait lui-même à Rome (2) : c'était un provincial, venu à la ville pour y vivre de son talent d'artiste (3), et naturellement il avait partagé la vie de ses compagnons de théâtre. Il parlait comme eux la langue de la rue (4), hantait avec eux les bas-fonds de la société, et, sans souci d'une dignité qu'on ne lui reconnaissait pas, s'amusait lui-même de ses plaisanteries et riait véritablement de tout ce qui le faisait rire. Quoique ouvertement empruntées au Théâtre grec, ses pièces semblaient aux plus patriotes suffisamment romaines, et le plus grand succès auquel une comédie pût prétendre encore bien des années après était de lui être attribuée (5).

(1) Non-seulement, ainsi que nous le disions tout à l'heure, la prudence obligeait de dépayser la comédie ; mais le public n'eût pas souffert qu'on ajoutât par trop à la vérité des choses, qu'on prêtât à des personnages de Rome beaucoup plus d'esprit et d'atticisme que d'ordinaire ils n'en avaient réellement. En les faisant Grecs et en les habillant du Pallium pour que personne n'en ignorât, l'auteur pouvait leur donner tout son esprit. Une expérience de tous les jours ne démentait pas ses peintures. Un passage d'Apulée prouve même qu'on attribuait généralement cette supériorité aux Grecs : Quis ex rapiconibus, bajulis, tabernariis tam infans est, ut, si pallium accipere velit, disertius maledicat ? *Florida*, ch. VII. Voilà pourquoi la langue des *Togatae* était plus circonspecte et plus digne : Non attingam tragicos nec togatas nostras : habent enim hae quoque aliquid severitatis et sunt inter comoedias ac tragoedias mediae; Sénèque, *Epistolae*, let. VIII. Malgré l'étymologie qu'on attribuait à *Obscoenus* (Langage de la scène; Varron, *De Lingua Latina*, l. VI, p. 80, éd. de Scaliger, 1581), il était même interdit dans les *Praetextatae*, où figuraient des magistrats en grand costume, de se servir d'aucun mot obscène; Festus, l. XIV, p. 129, éd. de Lindemann.

(2) T. Maccus ou plutôt Maccius Plautus (voy. Ritschl, *Parerga*, diss. I, et Vallaurii *Animadversiones in dissertationem Friderici Ritschelii de Plauti poetae nominibus*, Turin, 1866; Hertz, *T. Maccius Plautus oder M. Accius Plautus*, Berlin, 1854, et *Dissertationis de Plauti poetae nominibus Epimetrum*, Breslau, 1867; L. Müller, *Titus Maccius Plautus*, dans le *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, 1868, 3ᵉ cah.) naquit à Sarsina, en Ombrie (Eusèbe, nº 1810), à une époque incertaine. A en croire un témoignage un peu suspect, il aurait donné ses premières pièces l'an de Rome 518 (Aulu-Gelle, l. XVII, ch. 21); on sait seulement qu'il mourut âgé (Cicéron, *De Senectute*, ch. XIV), l'an de la ville 569; Cicéron, *Orator*, ch. XV.

(3) Aulu-Gelle dit positivement qu'il avait perdu dans des spéculations tout l'argent, quam in operis artificum scenicorum pepererat; *Noctes Atticae*, l. III, ch. 3.

(4) Voy. la thèse pour le doctorat de M. Schmilinski, *De proprietate sermonis Plautini usu linguarum romanicarum illustrato* (sic), Halle, 1866.

(5) Nos postquam populi rumore intelleximus
Studiose expetere vos Plautinas fabulas,
Antiquam aliquam ejus edidimus comoediam ;
Casina, prol., v. 11.

Ces comédies *Plautinae*, dans le genre de Plaute, lui étaient facilement attribuées. Il y en avait environ cent trente (Aulu-Gelle,

Malgré sa vivacité d'esprit et ses tendances littéraires, le public athénien s'inquiétait peu du fond de ses comédies : son bon goût se composait surtout de délicatesse, et appréciait l'élégance et la grâce de l'expression encore plus que la pensée. Pour lui agréer, la poésie devait se méfier de ses excès, et au lieu de vouloir recommencer l'œuvre de Prométhée et décrocher les étoiles du ciel, ratissait en sifflottant le chemin de la vie et le bordait de pots de fleurs. L'action, telle qu'il la comprenait, s'éparpillait en une suite de conversations où des gens ingénieux soutenaient agréablement le pour ou le contre, et se renvoyaient tour à tour de l'atticisme comme avec une raquette. Il ne détestait point les choses sérieuses pourvu qu'on les traitât gaiement, mais ne goûtait pas d'autre morale qu'une sagesse bien accommodante, qui réprimandait les délinquants pour la forme en les menaçant d'une branche de myrte et, en fin de compte, engageait chacun à jouir de la vie à sa manière. Telles n'étaient point les aptitudes et les inclinations des Romains. Prédisposés aux affaires par leur ambition et leur orgueil, ils se

l. III, ch. 3), quoique, selon L. Aelius, Plaute n'en eût réellement composé que vingt-cinq, ou même, d'après Varron, vingt et une, existant encore pour la plus grande partie, sauf la *Vidularia*, dont plus de cinquante vers se sont retrouvés dans le palimpseste de Milan, p. 245-248, éd. de Mai. Mais il est difficile, après l'assertion positive d'Aulu-Gelle, de ne pas le croire aussi l'auteur du *Saturio*, de l'*Adductus* (l. I, ch. 7) et de la *Nervolaria* (l. III, ch. 3), dont à la vérité Festus cite des vers qui sont dans le *Stichus*, mais celui qu'Aulu-Gelle a cité (*Noctes Atticae*, l. l.) ne s'y trouve pas. Le prologue des *Adelphes* (v. 7) lui attribue le *Commorientes*, et l'on a quelques motifs d'y ajouter le *Colax* : voy. Grauert, *De Colace*, dans l'*Allgem. Schulzeitung*, 1828, IIe P., n° 141. Cette question est rendue encore plus obscure par l'habitude de donner plusieurs titres à la même pièce : ainsi Plaute lui-même semble avoir appelé la Casina *Sortientes* (prol., v. 30-32), et le Poenulus, *Patruus Pultiphagonides* (prol., v. 54 : voy. Ritschl, *Parerga*, p. 204 et suiv.). La *Mostellaria* était aussi probablement connue sous le nom de *Phasma*, et la *Cistellaria* sous celui de *Syrus*. Peut-être trouverait-on de nouveaux renseignements dans deux manuscrits de la B. I., que nous ne croyons pas avoir été suffisamment fouillés : l'un (n° 7930, onzième siècle) est intitulé : *Versiculi ex quadraginta et una Plauti comoediis a Grammaticis latinis citati*, et l'autre (n° 7885, dix-septième siècle), *Versiculi in comoediis, quae extant, citati, qui tamen hodie in nostris codicibus non comparent*. Quant à l'ordre des pièces de Plaute et au temps où elles ont été écrites, les renseignements manquent complétement pour quelques-unes (l'*Aulularia*, les *Bacchis*, le *Curculio*, etc.); mais on a pour les autres des données qui ont été recueillies et très-ingénieusement appréciées par M. Windischmann (*Rheinisches Museum*, t. I, 1832, p. 110-124), et par M. Petersen; dans Zimmermann, *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1836, nos 75-77.

plaisaient dès leur jeune âge aux débats du Forum, s'intéressaient aux questions du Droit quand les autres enfants ne s'intéressent encore qu'à leurs osselets, et acquéraient bientôt un bon sens pratique et ferme qui marchait droit au but en toutes choses. Lors même que la prudence et la Loi eussent laissé à la moquerie le champ libre et ses coudées franches, on eût mis de préférence des sujets grecs au théâtre : il suffisait alors, pour faire une pièce, de savoir la traduire (1), et l'on avait sous la main des éléments beaucoup plus sûrs de gaieté. La vie était, en Grèce, plus agitée, plus mêlée d'aventures, et se cachait moins dans les maisons : les amours illégitimes y étaient, pour ainsi dire, entrés dans l'éducation de la jeunesse; les courtisanes se faisaient une seconde vertu de l'esprit et relevaient le libertinage par le faste de la richesse et l'élégance de leurs manières; les vieillards étaient moins rudes aux jeunes gens et moins moroses; les parasites exerçaient une profession moins vile que ridicule et animaient vraiment les festins de leur gourmandise et de leur bonne humeur; l'esclave, ce factotum de la Comédie antique, pouvait s'immiscer sans trop de fiction dans les affaires de la famille (2) et servir les amours de son maître sans recevoir trop de coups de bâton. Il était seulement nécessaire d'éliminer les choses dont le goût de terroir était trop prononcé : on n'aurait compris à Rome ni l'humanité sentimentale de citoyens blasés sur l'amour de la Patrie, ni l'épicuréisme égoïste et bienveillant où avait abouti l'expérience de la

(1) Ainsi Plaute, que nous avons ici plus particulièrement en vue, avait sans doute emprunté, au moins en partie, *Les Captifs* à Antiphane ou à Anaxandride; la *Casina, Le Cordage, Le Perse*, à Diphile; l'*Asinaria*, à Démophile (Prol., v. 11. Ce nom ne se trouve dans aucun grammairien, mais l'histoire de la Comédie nouvelle nous est trop mal connue pour accepter la conjecture de MM. Ladewig et Ritschl, et le remplacer sans aucune autre raison que notre ignorance par celui de Diphile); *Le Marchand, L'Homme aux trois deniers, Le Fourbe* et la *Mostellaria*, à Philémon; *Les Deux Bacchis, Le Carthaginois* (s'il est réellement de lui), le *Stichus* et la *Cistellaria*, à Ménandre.

(2) Dominum *patrem familiae* appellaverunt; servos, quod etiam in Mimis adhuc durat, *familiares*; Sénèque, *Epistola* XLVII.

vie; on n'y eût pas assez goûté la bonne grâce de l'expression et le vernis littéraire, qui ajoutaient toujours au mérite de la pensée et en voilaient quelquefois l'insuffisance. Il fallait débarrasser le dialogue de tout l'atticisme redondant, remplacer l'analyse un peu alambiquée des sentiments et la description trop détaillée des caractères par des traits vifs et fortement accentués (1); il fallait, en un mot, se hâter davantage (2) et, pour conserver une longueur convenable à la pièce, étendre le sujet, multiplier les personnages et compliquer l'action (3).

Plaute ne soupçonnait pas que son métier de poëte comique lui donnât charge d'âmes, et riait de ce qui lui semblait risible, sans songer à corriger les mœurs de personne (4); il

(1) Quelquefois même ils sont exagérés, deviennent pour nous ridicules, et ce n'est pas entièrement la faute du poëte. Ainsi l'avare de l'*Aulularia* regrette comme une dépense inutile les larmes que lui fait verser la douleur d'avoir perdu son argent; il ramasse des rognures d'ongle et dit à un esclave, qu'il soupçonne de l'avoir volé, de lui montrer sa troisième main.

(2) C'est ce mouvement, cette vivacité d'action, qu'Horace ne lui contestait pas : Dicitur...

Plautus ad exemplar Siculi properare Epi- [charmi ;
Epistolarum l. II, ép. I, v. 58.

Le prologue des *Ménechmes* disait lui-même, v. 11 :

Atque adeo hoc argumentum graecissat, ta- [men
Non atticissat, verum sicilicissitat.

Voy. Linge, *De Plauto properante ad exemplar Epicharmi* (Ratisbonne, 1827); Becker, *De comicis Romanorum Fabulis*, p. 58; Welcker, *Allgem. Schulzeitung*, 1830, t. II, p. 453; Harless, *Jahn's Jahrbücher*, 1833, t. VII, p. 311, et Ritschl, *Zeitschrift für Alterthumswissenschaft*, 1837, n° XCII, p. 748.

(3) C'est cette complication de l'original qu'onappelait *contaminatio*, et ce ne sont pas seulement quelques pièces où, comme l'a fort bien reconnu M. Ladewig (*Ueber den Kanon des Volcatius Sedigitus*, p. 28 et suiv.), Plaute avait amalgamé plusieurs comédies grecques, il était forcé par la nature de son public de les allonger toutes et d'en doubler l'action. M. Ritschl en eût sans doute donné quelques preuves positives de plus dans la dissertation spéciale qu'il a promise (*Parerga*, t. I, p. 273, note), et qu'il n'a pas encore publiée.

(4) Sans doute, il y a de tout dans Plaute, même de la morale (voy., entre autres, le *Miles gloriosus*, act. V, v. 1428, et le dernier vers de l'argument de l'*Aulularia*, dont nous n'avons plus la fin); mais il disait dans le *Pseudulus*, act. II, v. 673, *jam satis est philosophatum*, et donnait pour raison dans le *Rudens*, act. IV, v. 1155 :

Spectavi ego pridem comicos ad istum modum
Sapienter dicta dicere, atque iis plaudier,
Quom illos sapienteis mores monstrabant [poplo :
Sed quom inde suam quisque ibant diversi [domum,
Nullus erat illo pacto, ut illi jusserant.

En réalité, l'amusement du public était le seul but que Plaute se proposât, et, à l'occasion, il lui donnait les plus mauvais conseils :

Amare oportet omneis, qui quod dent, ha- [bent;
Truculentus, act. I, v. 57.

Neu quisquam posthac prohibeto adulescen- [tem filium
Quin amet, et scortum ducat;
Mercator, act. V, v. 1111.

Il ne craignait même pas de lui souhaiter des amours adultères :

savait pertinemment que les prêcheurs de morale restent ennuyeux, même quand ils s'efforcent d'être plaisants, et que, malgré la gravité de leurs habitudes, les Romains ne venaient au théâtre que pour se récréer et s'ébattre. Ce qu'ils y cherchaient, ce n'était ni ce contentement silencieux des esprits délicats qui digèrent béatement leur plaisir, ni cet intérêt mêlé de curiosité que les gens sentimentaux prennent volontiers aux amours et au tourment des autres, mais la gaieté animée et turbulente d'une fête populaire. Ils aimaient surtout le comique amplifié et grimaçant de la caricature, et ne jugeaient digne d'un Romain qui daignait s'égayer que le rire épanoui et bruyant, celui qui vient des nerfs plus encore que de la pensée (1). A ce public, un peu brutal et impatient de s'amuser avec excès, on ne pouvait montrer les personnages de profil et laisser leurs ridicules en perspective; il fallait les poser de face, en plein soleil, et donner tout d'abord à leur comique tous ses développements. De pareilles comédies n'avaient nul besoin d'une variété de lieux où se passât la scène, ni d'un temps fictif qui permît aux événements de se produire successivement sans invraisemblance. L'action elle-même leur était inutile : le sujet préexistait à la pièce; les sentiments et les caractères étaient développés et arrivés à leur fin dès le commencement. Au lieu de se défendre de la moquerie chacun allait au-devant, faisait lui-même les honneurs de ses ridicules et les exagérait, comme un mauvais bouffon qui veut bafouer les autres en les contrefaisant. Ce drame sans mouvement et sans durée n'était nécessairement qu'une suite de conversations : les faits qu'on ne pouvait éviter y étaient relégués dans la coulisse et racontés par

Nunc vos aequom 'st meritam mercedem dare;
Qui faxit, clam uxorem ducat scortum semper, quod volet;
Casina, act. v, v. 815.

(1) Cum videatur autem (risus) res levis, et quae ab scurris, mimis insipientibus denique saepe moveatur; Quintilien, l. VI, ch. III, par. 8 : voy. aussi Lydus, *De Magistratibus*, l. I, ch. 41.

un petit esclave imaginé tout exprès (1). Quels qu'ils fussent, les personnages avaient tous le même vice originel; ils étaient essentiellement bavards, confiaient à haute voix leurs sentiments les plus secrets au public (2) et lui détaillaient leur pensée dans de longs monologues. Faute d'un salon, ouvert à tout venant, où chacun vint parler à son tour, on établissait la scène dans un de ces carrefours où sans y songer tout le monde passe pour aller à ses affaires. Il n'était donc besoin d'aucune raison spéciale pour réunir des gens qui ne se cherchaient pas, et pour faire retrouver des enfants perdus depuis des années : la logique du hasard suffisait à tout, et on l'exploitait comme une mine inépuisable de surprises et de singularités. Tout ce qui n'était pas d'une impossibilité absolue pouvait arriver avec du guignon ou de la chance, et l'on se dispensait de mettre aucune vraisemblance dans la disposition de sa pièce. On choisissait même de préférence les sujets les plus impossibles quand ils prêtaient davantage à rire (3). Les scènes défilaient successivement sans avoir plus de liaison entre elles que les verres d'une lanterne magique; celles-là même qui demandaient évidemment de la préparation et quelque intervalle, prenaient la file

(1) Plaute faisait dire à Mercure dans son *Amphitruo*, act. III, v. 832 :

Nam mihi quidem, hercle, qui minus liceat [deo minitarier
Populo, ni decedat mihi, quam servolo in co- [moediis?
Ille navem salvam nunciat, aut irati adven- [tum senis.

(2) On ne pouvait pas même toujours attribuer les aparté à des préoccupations extraordinaires; Pardalisca (*Casina*, act. III, v. 556) se disait sans aucune autre raison que d'en aviser les spectateurs :

Ludo ego hunc facete : nam quae facta dixi, [omnia huic
Falsa dixi; hera atque haec dolum ex proxumo [hunc protulerunt;
Ego hunc missa sum ludere.

Jupiter lui-même parlait à haute voix les pensées que le public devait connaître, et Alcmène toute surprise disait :

Mirum quid solus secum secreto ille agat?
Amphitruo, act. III, v. 800.

Voy. aussi *Pseudulus*, act. II, v. 601.

(3) Tels étaient, par exemple, l'*Amphitryon* et les *Ménechmes*. Il y avait pour le premier un miracle qui rendait les incertitudes de Sosie et la méprise d'Alcmène suffisamment possibles; le poëte était en règle quand le public admettait le miracle. Mais il n'en était pas ainsi pour *Les Ménechmes* : non-seulement il y avait au moins dans les habits, dans la voix et dans les gestes, des différences qui rendaient l'erreur de la maîtresse et même celle du créancier impossibles; mais les spectateurs ne se seraient pas aussi fortement amusés s'ils ne s'étaient pas aperçus aussitôt des méprises que commettaient les différents personnages.

et suivaient immédiatement les autres (1). Il ne s'agissait pas de tendre des piéges au public et de surprendre sa bonne foi, mais de le divertir; on ne craignait pas d'aller à l'encontre de son illusion et de lui rappeler qu'il était au théâtre, un lieu de tromperies et de mensonges, où l'histoire devient une fable (2) et la réalité elle-même n'est qu'une fiction (3). Parfois même les comédiens sortaient de leur personnage, tournaient le dos à la scène et causaient avec les gens de la salle (4). In-

(1) Dans *Les deux Bacchis*, act. I, sc. 1, Pistoclérus quitte sa maîtresse pour organiser un grand souper; il rentre, huit vers après, en habits de fête, suivi d'esclaves portant des provisions de bouche, et son pédagogue lui dit, v. 75 :

Jamdudum, Pistoclere, tacitus te sequor,
Spectans, quas tute res hoc ornatu geras.

Un exemple encore plus significatif se trouve dans *Les Captifs* : Ergasilus sort pour commander un festin chez Hégion, et immédiatement après, sans interruption aucune, sans un seul vers que l'imagination puisse allonger ou multiplier, un esclave d'Hégion, fatigué des ordres et des exigences du parasite, entre en scène et dit, v. 842 :

Diespiter te dique, Ergasile, perdant et ventrem tuum,
Parasitosque omneis, et qui posthac coenam parasitis dabit!

(2) Haec res agetur nobis, vobis fabula;
Capteivei, prol., v. 52.

Un fourbe dit à son complice, dans le *Poenulus*, act. III, v. 544 :

Scitis, rem narravi vobis, quod vostra opera mihi opus siet,

et celui-ci répond, v. 547 :

Omnia istaec scimus jam nos, si hi spectatores sciant.
Horum heic nunc causa haec agitur spectatorum fabula :
Hos te satius est docere, ut, quando agas, quid agas, sciant.
Nos tu ne curassis, scimus rem omnem : quippe omneis simul
Didicimus tecum una, et respondere possimus tibi.

Voy. aussi *Casina*, v. 806, et *Pseudulus*, v. 375 et 1218.

(3) Les poëtes le rappelaient même volontiers aux spectateurs :

Meminisse ego hanc rem vos volo : ego abeo domum;
Cistellaria, act. I, v. 150.

Plaute disait, par la bouche de Mercure, dans le prologue de l'*Amphitryon*, v. 142 :

Nunc intergnosse ut nos possitis facilius,
Ego has habebo heic usque in petaso pinnulas;
Tum meo patri autem torulus inerit aureus
Sub petaso; id signum Amphitruoni non erit.

Quand un intrigant se déguise pour attraper un personnage de la pièce, il avertit le public de ne pas s'y tromper, comme l'imbécile en question (Pleusidès, dans le *Miles gloriosus*, v. 1278; Le Messager, dans le *Trinumus*, v. 805 et 813; Phronésium, dans le *Truculentus*, v. 428), et n'est jamais embarrassé des habits nécessaires à son déguisement, parce que, dit-il, le chorége est là :

Dare debet; praebenda Aedileis locaverunt;
Persa, act. I, v. 161.

On ne prenait pas même la peine de se fournir de jetons qui ressemblassent à de la monnaie courante; on se servait de lupins secs, et quand l'acheteur avait dit aux témoins :

Agite, inspicite : aurum 'st,

le vendeur, qui le trouvait de bon aloi dans la pièce, disait en se tournant vers la salle :

Profecto, spectatores, comicum :
Macerato hoc pingueis fiunt auro in barbaria boves;
Poenulus, act. III, v. 594.

(4) Vosque omneis, quaeso, si senex reverit,
Ne me indicetis, qua platea hinc abfugerim;
Menaechmei, act. V, v. 789.

On les traitait avec toute la familiarité possible :

différents comme ils l'étaient au sort des personnes et à l'arrangement des choses, les spectateurs ne voyaient dans le dénoûment que la fin de la pièce, et tenaient volontiers quitte de tous les détails. Quand les grands obstacles à l'amour des amoureux étaient enfin aplanis, un acteur quelconque pouvait dire simplement : *Voilà! ils vont se marier dans la coulisse* (1); comprenait qui voulait qu'ils seraient heureux et auraient beaucoup d'enfants.

Rien n'est plus spontané, plus essentiellement libre que le rire, et les représentations dramatiques étaient trop rares; les spectateurs, trop naïfs et trop souvent renouvelés, pour qu'il se formât à Rome des habitudes littéraires et des goûts factices. Plaute pensait selon son bon plaisir et écrivait à sa manière, dans toute l'indépendance de son imagination et tout l'épanouissement de sa gaieté; aucune tradition populaire ne gênait la liberté de ses allures, et il ne s'embarrassait nullement de mériter l'approbation des esprits raffinés. Il ne raisonnait point son plan, ne motivait ni l'entrée ni la sortie des personnages (2), suspendait le dialogue par des cantates (3) qui flattaient le goût

Ecquis homo est, qui facere argenti cupiat [aliquantulum lucri,
Qui hodie sese excruciari meam vicem possit [pati?

Mostellaria, act. II, v. 351.

Voy. aussi *Casina*, act. V, v. 768. On ne craignait pas même de les insulter quand on croyait pouvoir le faire d'une manière plaisante :

Pars spectatorum, scitis,
Pol, haec vos me haud mentiri.
Ibi est ibus pugnae et virtuti, de praedoni- [bus praedam capere;

Truculentus, act. I, v. 89.

(1) A la fin de la *Casina*, le chef de la troupe disait pour tout dénoûment :

Spectatores, quod futurum 'st, heic memo- [rabimus.
Haec Casina hujus reperietur filia esse e [proxumo,
Eaque nubet Eutbynico nostro herili filio.

Térence, qui prétendait cependant faire des pièces régulières, terminait aussi *L'Andrienne* par ces vers :

Ne expectetis, dum exeant huc : intus des- [pondebitur;
Intus transigetur, si quid est, quod restet : [plaudite.

(2) Plaute ne craignait même pas d'en convenir :

Satin' ut commoditas usquequaque me adju- [vat!
Nam quos videre exoptabam me maxume,
Una exeunteis hinc video e proxumo;

Miles gloriosus, act. IV, v. 1127.

(3) A la différence du Chœur, elles étaient chantées par un personnage de la pièce, seul sur le théâtre (Diomède, *Artis grammaticae* l. III, p. 491), et restant dans son rôle. On ne les distingue même du simple dialogue (diverbium) que par leur versification plus variée et plus musicale (Marius Victo-

du peuple pour une musique plus accentuée, et interrompait l'action par des intermèdes de musique (1) qui lui permettaient de gagner du temps (2) et d'accorder quelque repos aux acteurs.

D'abord comédien et chef de troupe, Plaute avait trop l'expérience du théâtre pour ne pas connaître les exigences et les défaillances de son public; il le savait bruyant (3), distrait, impatient, paresseux à comprendre, et choisissait des sujets simples, immobiles (4), dont les détails fussent assez prévus pour être faciles à saisir. Si, par hasard, l'action se compliquait de quelque incident extraordinaire ou ne poussait pas droit devant elle, sans craindre de déflorer la pièce, il annonçait catégoriquement dans un hors-d'œuvre ce qu'on allait voir (5) ou pre-

rinus, l. II, p. 2524, éd. de Putsch; Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, p. 169), et ce caractère n'était pas assez marqué pour qu'on les reconnaisse toujours d'une manière positive. A en croire Wolff, qui s'est livré avec plus de zèle que personne à cette recherche, il y en aurait dans Plaute quarante-deux certaines et quatre-vingt-quinze douteuses; *De Canticis in Romanorum fabulis*, Halle, 1825. Elles n'étaient pas aussi caractérisées (Wolff, *l. l.*, p. 44) ni aussi multipliées dans le Théâtre de Térence : on n'y en a reconnu que quinze avec certitude et trois qui laissent des doutes. Plaute lui-même ne les regardait pas comme indispensables à une bonne pièce : il n'en avait pas mis dans le *Miles gloriosus*, ni peut-être dans le *Persa* et dans l'*Epidicus*. Mais le texte qui nous est parvenu est si corrompu qu'on n'en peut rien conclure avec une entière certitude.

(1) Tibicen vos interea hic delectaverit;
Pseudulus, act. I, v. 562.

La tradition et peut-être des manuscrits aujourd'hui perdus en avaient conservé le souvenir, car ces intermèdes se retrouvent dès les premières années de la Renaissance. Nous citerons comme preuve une lettre d'Alphonse Pauluzo (Pauluzzi) au duc de Ferrare, en date du 8 mars 1518, dont malheureusement nous ne connaissons que la traduction. On récita (à Rome, devant le pape Léon X) la comédie (*I Suppositi*), qui fut bien dite, et à chaque acte il y eut un intermède de musique avec les fifres, les cornemuses, deux cornets, des violes, des luths..... Il y eut en même temps une flûte et une voix qui plut beaucoup ; dans *La Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, p. 443.

(2) Est autem (siparium) mimicum (*alias* minutum) velum, quod populo obsistit dum fabularum actus commutantur; Donatus, *De Comoedia*, p. XLIX, éd. Lemaire.

(3) Voy. Cicéron, *Ad Diversos*, l. VIII, let. 2; Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 202; *Poenulus*, prol., v. 19 et 30-35. Térence se plaignait encore dans le prologue de l'*Heautontimorumenos*, v. 40, que les acteurs étaient obligés de jouer :

Clamore summo, cum labore maxumo.

(4) Il y avait même des pièces qui s'appelaient *statariae* (Evanthius, p. XLIV; *Bacchides*, prol., v. 10; *Heautontimorumenos*, prol., v. 35), et, prise à la lettre, cette qualification eût convenu à peu près à toutes : l'action se passait habituellement dans la coulisse.

(5) On s'en dispensait lorsque le sujet était suffisamment clair, ou que, comme dans le *Pseudulus*, le poëte avait l'art de mettre dans la pièce elle-même toutes les explications nécessaires :

Non argumentum, neque hujus nomen fabulae
Nunc proloquar ego; satis id faciet Pseudulus;
Prologue, v. 17.

Voy., à l'Appendice, le sixième Excursus.

nait un des personnages pour trucheman, et lui faisait expliquer aux spectateurs la raison secrète des faits et toutes les circonstances qui auraient pu leur paraître obscures (1). Pour ne point encourir les sévérités de la Loi ni le mauvais vouloir de personne, il dépaysait la scène (2) et ne s'attaquait qu'à des ridicules affublés d'un nom grec (3); mais afin de rester plus parfaitement clair, il n'en mettait pas moins une étiquette latine aux choses. Les magistrats s'appelaient, comme à Rome, Préteurs (4), Questeurs (5), Édiles (6) ou Triumvirs (7); il y avait dans l'armée des Légions (8), des Décuries (9) et des Vélites (10); les Plébéiens (11) se réunissaient au Forum (12) et s'y formaient en Comices (13); le marché était le Vélabre (14), et l'on entrait dans la ville par la porte Métia (15) ou par celle des Trois-Jumeaux (16). Il se croyait tout simplement un amuseur de la foule et ne pré-

(1) Is speculatum huc misit me, ut, quae fie-[rent, fieret particeps.
Nunc sine omni subspicione in ara heic ad-[sidam sacra.
Hinc ego et huc et illuc potero, quid agant, [arbitrarier;
Aulularia, act. IV, v. 561.

Mirum videri nemini vostrum volo, specta-[tores,
Quid ego hinc, quae illeic habito, exeam: [faciam vos certiores;
Stichus, act. V, v. 654.

(2) Quand elle n'était pas à Athènes, comme dans le *Mercator* (v. 1023) et dans le *Truculentus* (prol., v. 3), elle se passait à Thèbes (*Amphitruo*, prol., v. 97), à Épidamne (*Menaechmei*, prol., v. 49), à Éphèse (*Miles gloriosus*, v. 83), à Calydon (*Poenulus*, prol., v. 94), ou à Cyrènes; *Rudens*, prol., v. 33.

(3) Pour plus de sûreté, on laissait même volontiers leurs noms grecs aux pièces que l'on transportait en latin : nous citerons seulement l'*Acontizomenos* et l'*Agrypnuntes*, de Naevius; le *Pancratiastes*, d'Ennius; le *Colax*, le *Dyscolus* et le *Lipargus* (*Lipurgus* ou *Lipuricus*), de Plaute; le *Misogynos*, d'Atilius; l'*Anagnorizomene*, de Juventius; l'*Harpazomene*, le *Plocium* et le *Boethuntes*, de Caecilius; l'*Epicleros* et le *Paraterusa*, de Turpilius; l'*Hecyra* et l'*Heautontimorumenos*, de Térence.

(4) *Aulularia*, v. 718; *Curculio*, v. 385 et 687; *Truculentus*, v. 789; etc.

(5) *Capteivei*, v. 387.

(6) *Menaechmei*, v. 497; *Persa*, v. 161; *Rudens*, v. 290; *Trinumus*, v. 946; etc.

(7) *Amphitruo*, v. 3; *Asinaria*, v. 116; *Aulularia*, v. 312; etc.

(8) *Poenulus*, v. 476; *Pseudulus*, v. 573 et 750.

(9) *Persa*, v. 144.

(10) *Rudens*, v. 433 : voy. Valère-Maxime, l. II, ch. 3.

(11) *Poenulus*, v. 512.

(12) *Capteivei*, v. 748; *Mercator*, v. 788; *Trinumus*, v. 608, 684, 772; etc.

(13) *Curculio*, v. 412; *Truculentus*, v. 766.

(14) *Capteivei*, v. 423; *Curculio*, v. 491 : voy. Horace, *Sermonum* l. II, sat. III, v. 229.

(15) *Casina*, v. 246; *Pseudulus*, v. 318. C'était la porte par où passaient les criminels pour aller au supplice : elle était aussi suffisamment désignée pour des Romains dans le v. 361 du *Miles gloriosus*.

(16) Porta Trigemina, en avant du Mont-Aventin; *Capteivei*, v. 22 : voy. Tite-Live, l. XXXV, ch. 10 et 41.

tendait pas à faire œuvre de poëte, à plaire par l'amabilité et le charme de ses amoureuses (1), à saisir par la vérité et les ardeurs de la passion (2), à émouvoir et à entraîner par des situations pathétiques : loin de là, quand le sujet en produisait, il s'en débarrassait en quelques vers (3) ou les reléguait dans la coulisse (4). Il évitait autant qu'un autre les recherche, les ingénues naïvement séduisantes et les jeunes gens qui n'ont que les défauts sympathiques de leur âge (5) : ce qu'il posait sur le premier plan et amenait à la recousse dans la plupart des scènes, c'était de gros comiques qui se carraient dans leurs ridicules, des courtisanes faisant étalage de leur corruption et surtout des esclaves insolents, éhontés et entreprenant toutes

(1) Nous ne nous en rappelons qu'une seule à qui il ait donné quelque poésie.

Etiam opilio, qui pascit, mater, alienas oveis,
Aliquam habet peculiarem, qui spem soletur [suam ;
Sine me amare unum Argyrippum, animi [causa, quem volo ;
Asinaria, act. III, v. 521.

C'est une courtisane amoureuse qui le dit, et voudrait continuer de recevoir gratis l'amant qu'elle a ruiné.

(2) Peut-être faut-il seulement faire une exception pour l'Agorastoclès du *Poenulus* et le Calidorus du *Pseudulus;* mais en ne peignant qu'un amour tout physique, Plaute se conformait aussi aux mœurs romaines. En latin *Cor* signifiait la Tête :

Blitea et lutea est meretrix, nisi quae sapit [in vino ad rem suam :
Si alia membra vino madeant, cor sit saltem [sobrium
(*Truculentus*, act. IV, v. 803);

et un amour violent devenait littéralement de la folie : voy. le *Mercator*, act. V, sc. 2.

(3) Voy., par exemple, la reconnaissance de Tyndarus par son père dans *Les Captifs*, act. V, sc. 4. Au moment d'être livré à la justice par le père d'une jeune fille qu'il a violée dans une nuit d'ivresse, Dinarchus se borne à dire :

Quid vis in jus me ire? Tu es praetor mihi.
Verum te obsecro, ut tuam gnatam des mihi [uxorem, Callicles ;

et Calliclès répond aussitôt :

Eumdem, pol, te judicasse quidem istam rem [intellego ;
Nam haud mansisti; dum ego darem illam, [tute sumsisti tibi ;
Truculentus, act. IV, v. 789.

(4) Dans la *Casina*, le chef de la troupe dit simplement au public :

Haec Casina hujus reperietur filia esse a [proxumo,

et le rideau se relève.

(5) L'amour réel, l'amour tel qu'on le pratiquait à Rome, ressemblait beaucoup trop au libertinage pour intéresser sérieusement personne.

Novo modo tu, homo, amas; siquidem te [quidquam quod faxis, pudet ;
Nihil amas, umbra es amantum magis, quam [amator, Pleusides;
Miles gloriosus, act. III, v. 624.

C'est un des personnages les plus aimables du Théâtre latin qui parlait ainsi : voy. également *Mercator*, v. 18-31, et *Trinummus*, v. 211-230. Aussi Plaute disait-il dans l'épilogue des *Captifs* :

Spectatores, ad pudicos mores facta haec fa- [bula est.
Neque in hac subagitationes sunt neque ulla [amatio.

les intrigues (1). Il aimait à remplacer les complications d'une action compacte, malaisée à suivre et fatigante pour beaucoup de spectateurs (2), par des dialogues épisodiques (3) où il pouvait se permettre toutes les fioritures de la pensée et tous les chatoiements de l'esprit (4). Aux moyens ingénieux que son imagination lui eût sans doute fournis, il préférait les plus grossiers et les plus simples, ceux qui avaient le plus souvent servi et n'exigeaient pour être compris aucun effort particulier d'attention et d'intelligence : un intrigant d'office très-bien caché pour les autres personnages et parfaitement visible au public (5), qui entendait d'un coin du théâtre tout ce qu'il devait savoir dans l'intérêt de la pièce (6) ; un enfant, perdu depuis des

(1) Quelquefois même, comme dans l'*Asinaria* (act. II, sc. 1) et le *Stichus*, le sujet disparaît pour leur laisser toute la place. Dans la Comédie nouvelle elle-même, on donnait souvent le premier rôle à un esclave ; Cicéron, *Pro Flacco*, ch. XXVII.

(2) Le *Persa* est tout simplement un esclave qui se déguise en Persan pour vendre à un marchand de libertinage une citoyenne habillée aussi en Persane, et lui enlever une de ses prostituées. La pièce est complétement finie quand le *Leno* est définitivement attrapé, et Plaute y a ajouté un acte entier, où les deux coquins qui ont conduit l'intrigue se réjouissent de leur succès. Il n'y a pas d'autre sujet dans le *Stichus* que deux pères de famille revenant chez eux après trois ans d'absence et y trouvant tout en désordre, un parasite cherchant un dîner et n'en trouvant pas, et les deux esclaves des deux voyageurs qui célèbrent leur retour avec une femme qui est leur maîtresse commune et n'en fait pas la fine. Dans l'*Epidicus*, il ne s'agit non plus que d'un esclave qui escroque par deux fois de l'argent à son vieux maître pour satisfaire les passions de son fils.

(3) Ainsi, dans le second acte de l'*Asinaria*, Léonida, qui se croit seul, s'écrie :

Maxumam praedam et triumphum eis adfero [adventu meo ;

Libanus l'entend et respecte son aparté, quoiqu'il dise :

Aetatem velim servire, Libanum ut conve- [niam modo...

Libanus ne l'interrompt pas encore, et Léonida continue :

Perii ego oppido, nisi Libanum invenio jam, [ubi ubi est gentium.

Enfin il l'aperçoit, et au lieu de s'expliquer, ils s'attaquent d'injures jusqu'à ce que Libanus dise :

Verbis velitationem fieri compendi volo.

Nous citerons comme exemples de ces scènes épisodiques, *Aulularia*, act. III, sc. 5 ; *Capteivei*, act. III, sc. 1 ; *Curculio*, act. IV, sc. 1 ; *Epidicus*, act. II, sc. 1 ; *Mostellaria*, act. I, sc. 3 ; *Pseudulus*, act. I, sc. 2, et act. III, sc. 1.

(4) Nous citerons entre beaucoup d'autres exemples, la tirade satirique d'une courtisane contre les recherches de la toilette ; *Poenulus*, act. I, sc. 2, et *Bacchides*, act. IV, v. 890 ; *Mercator*, act. III, v. 582 ; *Pseudulus*, act. I, v. 456.

(5) On lit même, *Capteivei*, act. IV, v. 766 :

Ergasile ! — Ergasilum qui vocat ? —
Respice me !... — Sed quis tu ?

Il y a d'autres jeux de scène aussi inadmissibles, quelque bonne volonté qu'y missent les spectateurs ; *Poenulus*, act. IV, v. 850-857 ; *Trinumus*, act. IV, v. 1015-1026 ; *Truculentus*, act. I, v. 96-100.

(6) Ainsi, par exemple, un des personnages disait dans *Les deux Bacchis*, act. III, v. 369 :

Hinc auscultabo, quam rem agant,

et dans le *Pseudulus*, act. I, v. 401 :

années, qu'on retrouvait à point nommé nanti d'un bijou de famille qui le faisait aussitôt reconnaître (1). Ses caractères étaient trop chargés et trop complets pour paraître suffisamment réels; ils n'appartenaient pas à des personnes vivantes, mais aux conceptions d'un satirique en verve, et devenaient des types de ridicule. Sans doute cependant il étudiait avec soin les originaux (2) et se proposait d'abord de peindre d'après nature; mais son esprit de moquerie, les exubérances de sa gaieté, peut-être aussi l'ambition d'amuser davantage l'emportaient; il s'exagérait ses observations, manquait un peu de toutes ces vertus de la civilisation qu'on appelle du tact, du goût, de la délicatesse (3), et poussait son comique à l'extrême. Dénués, comme ils l'étaient, d'une éducation littéraire qui leur polît l'esprit, et d'habitudes sociales qui leur apprissent au moins la pudeur des mots, les Romains étaient restés tels que la Nature les avait faits, grossiers et obscènes (4), et pour leur complaire plus sûrement, Plaute

Nunc huc concedam, ut horum sermonem [legam.

Ce vers se retrouve presque sans changement dans l'*Epidicus*, act. I, v. 93 : voy. aussi *Casina*, act. II, v. 336.

(1) *Curculio*, v. 658; *Rudens*, v. 1063 et 1065; *Epidicus*, v. 613; etc.

(2) Évidemment ce portrait d'un fourbe adroit, impudent et bas, a été fait d'après nature :

Rufus quidam, ventriosus, crassis suris, [subniger,
Magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, [admodum
Magnis pedibus;
Pseudulus, act. IV, v. 1196.

(3) *Complectere*, dit une courtisane à son amant, et après l'avoir embrassée en plein théâtre, il s'écrie (*Truculentus*, act. II, v. 342) :

Ah! hoc est mel melle dulci dulcius!

Non-seulement Plaute donnait un rôle, et quelquefois le plus important, à un entrepreneur de débauches, mais il le montrait à l'œuvre, donnant des instructions à ses pensionnaires :

Facite hodie, ut mihi munera multa huc ab [amatoribus conveniant.
Nam nisi penus annuus convenit, cras po- [pulo prostituam vos;
Pseudulus, act. I, v. 178.

Les gens honnêtes volaient les prostituées quand ils en trouvaient l'occasion (*Menaechmei*, act. III, v. 382 et 387); un vieillard des plus honorables conseillait hautement à un jeune homme de satisfaire ses passions (*Miles gloriosus*, act. III, v. 624), et les mères servaient les amours libertins de leurs fils; *Casina*, act. II, v. 155.

(4) Voy. Festus, p. 144, éd. de Müller; Valère-Maxime, l. II, ch. 10; Ovide, *Fastorum* l. IV, v. 946; *Miles gloriosus*, act. III, v. 652. Sous les Empereurs, les hommes et les femmes se baignaient encore en pleine promiscuité ensemble; Pline, *Hist. natur.* l. XXXIV, ch. 11; Martial, l. VII, ép. XXXV, v. 5. Plaute pouvait dire sans crainte d'être démenti par aucun spectateur :

Nunc lenonum et scortorum plus est fere

flattait leurs plus mauvais penchants et farcissait ses pièces d'obscénités (1) et de grossièretés (2). Quand, étonné lui-même de ses crudités, il craignait d'être rappelé à la décence par l'indignation de quelque moraliste égaré dans la salle, il croyait s'excuser pleinement en alléguant la corruption du temps et la vérité de ses peintures (3). Car si classique qu'il fût, si fidèle imitateur des Grecs qu'il prétendît être, il savait qu'on ne rit pas avec autant d'entraînement d'un étranger toujours assez mal connu que de son plus proche voisin, et n'habillait que pour la forme ses personnages à la grecque (4). Il leur laissait soigneusement leurs dieux nationaux (5) et leurs

Quam olim muscarum'st, quom caletur maxu- [me;
Truculentus, act. I, v. 45.

On en était encore à appeler la femme que l'on aimait *Mercimonium*; Turpilius, *Thrasyleon*, fr. V, éd. de Ribbeck; Plaute, *Curculio*, act. IV, v. 571.

(1) Nous citerons entre mille autres exemples *Bacchides*, v. 445; *Casina*, v. 811; *Cistellaria*, v. 380; *Persa*, v. 132, 133, 281; *Poenulus*, v. 339.

(2) Nous nous permettrons d'en citer quelques exemples pour donner une idée du goût et de la délicatesse du public de Plaute. Un amant vient chez sa maîtresse, et lui dit :

Scin' quid est, quod ego ad te venio?

A quoi elle répond sans embarras :

Scio; ut tibi ex me sit volup.
Menaechmei, act. IV, v. 588.

Jejunitatis plenus, anima foetida,
Senex hircosus, tu osculere mulierem?
Mercator, act. III, v. 566.

Jam, hercle, ego vos pro matula habebo, [nisi mihi matulam datis;
Mostellaria, act. II, v. 383.

Quid tu, malum, ergo in os mihi ebrius inruc- [tas;
Pseudulus, act. V, v. 1286.

Ex unoquoque eorum exciam crepitum po- [lentarium;
Curculio, act. II, v. 304.

(3) On peut dire de tous les personnages de Plaute ce que disait de Phronésium le prol. du *Truculentus*, v. 13 :

Haec hujus saecli mores in se possidet.

Plaute revenait à cette justification quand il craignait d'être allé trop loin dans ses licences :

Neque novom, neque mirum fecit, nec secus [quam alii solent;
Asinaria, act. V, v. 920.

Neque adeo haec faceremus, ni antehac vi- [dissemus fieri,
Ut apud lenones rivaleis filiis fierent patres;
Bacchides, act. V, v. 1161.

(4) La Toge n'est pas mentionnée une seule fois dans tout le théâtre de Plaute, et l'on y trouve non-seulement le Pallium, mais la Chlamyde (*Mercator*, v. 990; *Persa*, v. 156), la Causia (*Miles gloriosus*, v. 1171; *Persa*, v. 156), et le Pétase; *Amphitruo*, prol., v. 144.

Atque hoc poetae faciunt in comoediis :
Omneis res gestas esse Athenis autumant,
Quod illud vobis graecum videatur magis,

disait le prologue des *Ménechmes* (v. 7); mais le public ne s'y trompait pas, il pensait comme Cicéron : Haec conficta arbitror a poetis esse ut effictos nostros mores in alienis personis expressamque imaginem nostrae vitae quotidianae videremus (*Pro Roscio Amerino*, ch. XVI), et tous les poëtes comiques de quelque renom cherchaient à le satisfaire.

(5) Juno Lucina (*Aulularia*, v. 648), Orcus (*Asinaria*, v. 585), Fortuna obsequens (*Ibid.*, v. 695), Laverna (*Aulularia*, v. 401) : le Lar familiaris (du prol. *Ibidem*) n'a rien des θεοὶ πατρῷοι des Grecs; etc.

serments habituels (1), leur amour du droit pour lui-même (2) et les formules légales qui en étaient l'expression (3), leurs usages spéciaux (4) et les dénominations qui leur étaient propres (5). Ils parlaient du Capitole (6), de Sutrium (7), des jeux du Cirque (8) et du mauvais latin des Prénestins (9), se croyaient obligés d'expliquer les mots grecs (10), citaient les lois romaines comme des lois du pays (11), disaient ainsi que des Romains en toge, que les filles honnêtes ne gagnaient pas leur dot à la manière étrusque (12) et que les gens bien élevés

(1) *Per deum Fidium* (*Asinaria*, v. 8 : voy. Ovide, *Fastorum* l. VI, v. 213, et Festus, s. v. MEDIUS FIDIUS), *Summanus..... dique omneis ament* (*Bacchides*, v. 846).

(2) Ainsi, par exemple, un amant allant à la pointe du jour chez sa maîtresse, disait comme s'il allait au tribunal (*Curculio*, act. I, v. 5) :

Si statu' condictus cum hoste intercedit dies,
Tamen est eundum, quo inperant, ingratiis,

et elle lui répondait comme à un plaideur (*Ibidem*, v. 170) :

Ubi tu es, qui me convadatus Veneris vadi- [moniis?
Ubi tu es, qui me libello Venerio citavisti? [Ecce me
Sisto ego tibi me, et mihi contra itidem te ut [sistas suadeo.

(3) Satisfaciat mihi atque adjuret insuper
Nolle esse dicta, quae in me insontem pro- [tulit;
Amphitruo, act. III, v. 735.

C'est la formule de la Loi des XII Tables pour faire réparation devant le magistrat. In jus voco te (*Asinaria*, v. 463); Licet antestari (*Curculio*, v. 628); Ego illum tibi dedam (*Ibid.*, v. 633); Sine sacris hereditatem (*Capteivei*, v. 708) : c'est une allusion à la maxime : Sacris adstringitur haereditas. Voy. aussi *Pseudulus*, act. V, v. 1210.

(4) Ubi res prolatae sunt, quom rus homi- [nes eunt;
Simul prolatae res sunt nostris dentibus,

dit un parasite (*Capteivei*, act. I, v. 10), parce que, en ce temps-là, les Romains faisaient encore valoir leurs biens ruraux et allaient à la campagne quand revenait la saison des travaux agricoles.

(5) La *Mer adriatique* des Grecs (Ptolémée, l. III, ch. 1) est appelée, comme à Rome (Tite-Live, l. V, ch. 38), *Mare superum*, à cause de sa position relativement aux Romains; *Menaechmei*, act. I, v. 153.

(6) *Curculio*, act. II, v. 278.

(7) *Casina*, act. III, v. 416 : c'est une allusion à un proverbe mentionné par Festus; Sutrium était une ville d'Étrurie.

(8) *Persa*, act. II, v. 198, et act. III, v, 432.

(9) *Trinumus*, act. III, v. 566; *Truculentus*, act. III, v. 643.

(10) Suom nomen omne ex pectore emovit meo,
Phronesium, nam *Phronesis* est Sapientia;
Truculentus, act. I, v. 59.

(11) Lex quina vicenaria; *Pseudulus*, act. I, v. 290.

Uxor viro si clam domo egressa 'st foras,
Viro fit causa, exigitur matrimonio.
Utinam lex esset eadem, quae uxori est, viro!
Mercator, act. IV, v. 800.

Festus cite ces deux vers de Plaute, s. v. *Muneralis lex :*

Neque Muneralem legem, neque Leoniam,
Rogata fuerit necne, flocci aestimo.

(12) Non enim hic, ubi ex tusco modo
Tute tibi indigne dotem quaeras ex corpore;
Cistellaria, act. II, v. 288.

C'est une allusion au Quartier Toscan, le Quartier Bréda de Rome :

In Tusco vico, ibi sunt homines, qui ipsi sese [venditant;
Curculio, act. IV, v. 490.

Voy. Horace, *Sermonum* l. II, sat. III, v. 228.

n'étaient pas nés en Ombrie ni dans la Pouille (1). S'ils n'en répétaient pas moins l'instant d'après qu'ils étaient à Athènes, le public souriait et entendait Rome (2).

Malgré son inspiration première et son fond essentiellement grec, la Comédie devenait elle-même une expression de la Société romaine dans ce qu'elle avait de plus comique et de plus grossier. Extrêmes dans leur dureté comme dans leur faiblesse (3), les Pères voulaient qu'on les respectât sans broncher et rendaient par leurs sentiments et leur conduite le respect impossible (4); ils pardonnaient les sottises morales beaucoup plus facilement que les escroqueries d'argent; par l'abus qu'ils en faisaient ils compromettaient l'autorité paternelle et, politiquement parlant, méritaient d'être vilipendés. Les Fils avaient respiré l'air du Forum; ils savaient que la liberté était le plus saint des devoirs, et l'oppression brutale qu'ils avaient à subir servait au moins d'excuse à leurs désobéissances (5): le peuple était d'instinct avec eux, même lorsqu'ils avouaient leur désir

(1) Post, Ephesi sum gnatus, non in Apulis,
[non sum in Umbria;
Miles gloriosus, act. III, v. 647.

(2) Ce sont bien aussi les usages de Rome que Plaute peignait dans le *Miles gloriosus*, act. III, v. 789 :

Itaque eam huc ornatam adducas matrona-
[rum modo, etc.

Quand, par exception, quelques traits ne convenant pas aux mœurs romaines avaient été conservés, on ne manquait pas d'avertir les spectateurs qu'en cet endroit-là on avait peint des mœurs étrangères :

Atque, id ne vos miremini, homines servolos
Potare, amare atque ad coenam condicere :
Licet hoc Athenis nobis;
Stichus, act. III, v. 436.

Cette appropriation de la comédie grecque aux mœurs romaines était une condition nécessaire du succès, et tous les critiques qui y ont regardé d'un peu près l'ont reconnue : voy. Schröder, *De Moribus romanis fabulae palliatae immixtis Commentationes*; Becker, *De comicis Romanorum fabulis maxime Plautinis Quaestiones* (la seconde partie); Könighoff, *De Ratione quam Terentius in fabulis graecis latine convertendis secutus est*, p. 46-51; Grauert, *Histor. und philol. Analekten*, p. 116-207; Köpke, *Ueber das Verhältniss der griechischen und der von den Römern nachgebildeten Comödie* (dans le Journal de Zimmermann, 1835), et Weise, *Die Komödien des Plautus*, p. 2.

(3) Dans l'*Asinaria*, Déménétus vole vingt mines à sa femme pour donner à son fils les moyens d'acheter la tranquille possession d'une courtisane pendant un an; il réclame seulement la première journée, et lui dit sans le moindre embarras, act. V, v. 825 :

Unum hunc diem perpetere, quoniam tibi
[potestatem dedi
Cum hac annum ut esses, atque amanti ar-
[genti feci copiam.

(4) *Les deux Bacchis* finissent par une scène de débauche où le père et le fils ont la même maitresse : voy. la note 1 de la page suivante.

(5) Voy. ci-dessus, p. 206, notes 5 et 6.

d'être enfin délivrés d'une tutelle si violente (1), et riait de leur bonne aventure quand ils chipaient à leur père quelques mines par avancement d'hoirie (2). Pour être au ban de l'Humanité, les Esclaves ne s'en sentaient pas moins des hommes et ne se résignaient à leur dégradation que la haine au cœur et l'insolence à la bouche. Quelle que fût leur pensée, ils l'exprimaient par le mot propre, sans embarras et sans honte (3), et la gaieté, la verve, l'esprit qu'ils mettaient dans leur cynisme eussent suffi pour égayer une pièce ennuyeuse. Mais entre les pauvres et les riches la lutte était incessante à Rome, la Constitution elle-même les rangeait en bataille, et par sa condition misérable, par ses vêtements bigarrés (4), l'Esclave représentait les plus pauvres. A la moralité près, et la Société l'en avait dispensé en l'assimilant à un animal domestique, il avait toujours le beau rôle : c'était sans intérêt personnel, par dévouement à un aimable jeune homme, son compagnon d'oppression, dont il était la dernière espérance, qu'il pratiquait la fourberie et le mensonge. On aimait à le voir s'attaquer bravement à son maître (5) et prouver par le succès de ses intrigues qu'il y

(1) Utinam meus nunc mortuus pater ad me [nuncietur,
Ut ego exhaeredem meis bonis me faciam, [atque sit haeres!

Mostellaria, act. I, v. 233.

(2) Nam istaec quae tibi renuntiantur, filium
Te velle amantem argento circumducere,
Forsitan ea tibi dicta sunt mendacia.
Sed si vera ea sunt, ut nunc mos est, maxume,
Quid mirum fecit, quid novom?

Pseudulus, act. I, v. 417.

Voy. aussi Turpilius, *Demetrius*, fr. XVI, éd. de Ribbeck, et Pomponius, *Sarcularia; Ibidem*, p. 210.

(3) Ainsi, par exemple, un des plus civilisés appelait un de ses camarades :

Germana inluvies, rusticus hircus, hara suis,
Canes capro conmista;

Mostellaria, act. I, v. 39.

Voy. aussi *Persa*, act. II, v. 281.

(4) Il était défendu aux citoyens d'en porter : l'usage abolit peu à peu la loi, mais Domitien, qui ne voulait pas qu'on pût s'y tromper, la rétablit pour les spectateurs des Jeux; Martial, l. VIII, ép. 23; Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, t. II, p. 136.

(5) Palestrion disait sans se gêner autrement à son maître :

Tu quidem
Ad equas fuisti scitus admissarius,
Qui consectare qua mareis, qua feminas;

Miles gloriosus, act. IV, v. 1104.

Il entrait même dans le rôle d'un Esclave d'attraper son vieux maître (*Eunuchus*, prol., v. 39), et les esprits politiques avaient sans doute compris les inconvénients de cette supériorité normale, puisque nous lisons dans le Commentaire de Donatus : Concessum est in palliata poetis comicis servos dominis sapientiores fingere, quod idem in togata non fere licet; *In Eunuchum*, act. I, sc. I, v. 12.

avait une autre force que celle qui avait des nerfs de bœuf et des licteurs à son service ; on se mettait de compte à demi dans sa revanche, c'était au fond une seule et même cause, et l'on battait des mains quand un de ces riches si enviés et si haïs avait expié par des contrariétés intimes l'insolente supériorité de sa fortune. En regard du misérable réduit en servitude par le malheur de sa destinée, figurait l'esclave volontaire de sa gourmandise, le bas et vil courtisan de quiconque voulait bien lui remplir la panse : on l'appelait comme en Grèce le Parasite, mais son vrai nom était le Client (1), et il s'était bien modifié en changeant de théâtre. Ce n'était plus ce convive imbécile qui servait dans les banquets de but aux avanies et aux pots (2), et souriait imperturbablement de la bouche et du geste quand on lui donnait des coups de pied par derrière ; mais un aimable commensal donné par la Nature, toujours prêt à relever la conversation par sa gaieté et à nettoyer les plats (3), à admirer bruyamment le Patron qui daignait parler lui-même (4) et, sans

(1) On lui demandait sans façon des services, et on lui donnait des ordres comme un droit :

Eho, Crocotium, i, parasitum Gelasimum huc [arcessito ;
Tecum adduce : nam illum, ecastor, mittere [ad portum volo ;

Stichus, act. I, v. 149.

(2) On en retrouve encore trois ou quatre exemples, qui appartenaient certainement à l'original grec, et que, pour exciter un peu de gros rire, Plaute a traduits trop littéralement en latin. Ainsi, selon Saturnion, qui devait s'y connaître (*Persa*, act. I, v. 61), il fallait qu'un parasite fût de la famille des *Duri capitones*, et nous lisons dans *Les Captifs*, act. I, v. 20 :

Et heic quidem, hercle, nisi qui colaphos [perpeti
Potis parasitus, frangique aulas in caput.

Voy. aussi *Curculio*, act. III, v. 405, et *Capteivei*, act. III, v. 406, où les parasites sont appelés *plagipatidae*.

(3) Son épithète caractéristique était *edax* ; Térence, *Heautontimorumenos*, prol., v. 33. Par cette nécessité de son métier plus encore que par souvenir du Théâtre grec, celui des *Ménechmes* porte même le nom significatif de La Brosse :

Quem tu parasitum quaeris, adulescens, [meum ? —
Peniculum. — Eccum in vidulo salvom [fero ;

Act. II, v. 200 : voy. aussi v. 304.

Mais sa principale affaire était d'amuser ses patrons, et celui des *Captifs* qui ne sait où dîner, dit piteusement :

Neque ridiculos jam terunci faciunt ;

Act. III, v. 411 : voy. v. 403 et 404.

Celui du *Stichus* s'appelle Gelasimus, et offre ses bouffonneries aux spectateurs :

Logos ridiculos vendo, agite, licemini.
Qui coena poscit ? ecqui poscit prandio ?

Act. I, v. 221.

(4) C'est le seul rôle que Pétrone ait donné aux différents parasites de Trimalcion.

jamais compter avec sa conscience ni avec sa peine, à multiplier ses complaisances et ses services. Un autre Caractère venu d'Athènes avait aussi bien changé dans le voyage : le Poltron, qui se posait en avaleur d'armée pour se faire respecter par les simples bourgeois, n'eût pas été suffisamment Romain ; il devint un contradicteur insolent et brutal, une contre-partie du Parasite (1) ; s'il restait un fanfaron de lui-même et se plaignait d'incendier malgré lui tous les cœurs (2), si un jour qu'il était un peu en colère, il avait coupé un éléphant en deux d'un seul coup d'épée (3), c'était moins par pure vanterie que pour affirmer sa supériorité par une preuve irréfragable. L'amour tout physique et très-positif des Romains appréciait surtout ce qu'on appelle la beauté du diable, et il y avait presque toujours derrière les courtisanes un spéculateur qui tenait boutique et vendait sa marchandise. Elles étaient donc aussi sur le théâtre rapaces (4), éhontées (5), et perdues de vices : ce n'était plus comme dans la Comédie nouvelle de libres moralistes, maquillées d'élégance, accumulant autour d'elles tout le prestige que peut donner la fortune et jouant l'amour au profit du libertinage, mais d'ignobles filles publiques (6), déballant leurs appas au mar-

(1) Nec Parasitorum in comoediis assentatio nobis faceta videretur, nisi essent Milites gloriosi ; Cicéron, *De Amicitia*, ch XXVI.

(2) Nimia est miseria pulchrum esse homi-
[nem nimis ;
Miles gloriosus, act. I, v. 68.

(3) Le Thérapontigonus du *Curculio* s'était même fait représenter sur son cachet :
Clypeatus ubi elephantum machaera dissicit ;
Act. III, v. 433.
Ce caractère était assurément beaucoup moins romain que les autres ; mais peut-être certains souvenirs contemporains (Tite-Live, l. XXIII, ch. 46 et 47 ; l. XXV, ch. 18) avaient-ils contribué à sa popularité : voy. la dissertation de Böttiger, *Opuscula*, p. 266-284.

(4) Nunquam ab amatore suo postulat id quod
[datum 'st :
Sed reliquam dat operam ne sit reliquum,
Poscendo atque auferendo, ut mos est mu-
[lierum ;
Truculentus, prol., v. 14.

(5) Voilà ce qu'une des moins corrompues écrivait à son amant, et qu'on lisait en plein théâtre :
Jocus, ludus, sermo, suavis saviatio,
Conpressiones arctae amantum conparum,
Teneris labellis molleis morsiunculae,
Papillarum horridularum obpressiunculae ;
Harum voluptatum mihi omnium, atque iti-
[dem tibi,
Distractio, discidium, vasticies venit ;
Pseudulus, act. I, v. 63.

(6) Ce petit fragment de conversation peut servir de preuve :
Senem illum
Tibi dedo ulteriorem, lepide ut lenitum red-
[das : ego ad hunc
Iratum adgrediar ; possumus nos hos inlicere
[huc : — Meum
Pensum ego lepide adcurabo, quamquam
[odiosum 'st mortem amplexari ;
Bacchides, act. V, v. 1100.

ché (1) et n'ayant rien gardé de la femme que l'organisme d'une femelle (2).

La Comédie grecque avait toujours eu l'ambition de se modeler sur la Tragédie. Quand les poëtes tragiques, raisonnant leur inspiration et calculant leurs meilleures chances, choisirent des héros innocents de leurs malheurs, ils destituèrent l'homme de l'histoire et intronisèrent en sa place un Destin aveugle et sourd, qui gouvernait impitoyablement le monde. La Comédie entra un peu timidement dans la même voie : des personnages aussi dépourvus d'initiative et de mouvement que ceux qu'elle mettait en scène, ne pouvaient d'ailleurs rien pour les autres ni pour eux-mêmes ; ce fut une puissance supérieure, dont elle ne disait pas le nom, qui dirigeait l'action et amenait infailliblement le meilleur dénoûment. Plaute connaissait trop bien le scepticisme frondeur et le bon sens des Romains pour leur demander de croire à la clairvoyance de l'aveugle Fortune ; il répudia tout ce qu'il y avait dans la Comédie grecque de systématique et d'imaginaire : les scènes se succédèrent comme elles purent ; les événements eux-mêmes se suivirent sans logique ni cause première ; tout arrivait à l'aventure, se nouait

(1) Ainsi, dans le *Poenulus*, Adelphasium, une des plus aimables de l'espèce, veut quitter son amant :

Quia apud aedem Veneris hodie est merca- [tus meretricius ;
Eo conveniunt mercatores : ibi ego me ostendi [volo ;
Act. I, v. 335.

(2) Bonis esse oportet dentibus laenam pro- [bam ; adridere,
Quisquis veniat, blandeque adloqui ; male [corde consultare,
Bene loqui lingua. Meretricem esse similem [sentis condecet,
Quemquem hominem adtigerit profecto aut [malum aut damnum dari ;
Truculentus, act. II, v. 197.

C'est une courtisane qui le dit, et le public aurait trouvé l'aveu beaucoup trop naïf, s'il n'eût été parfaitement convaincu de sa vérité. Il y avait cependant aussi à Rome des courtisanes de première catégorie, qui différaient des plus infimes prostituées et formaient une espèce de Demi-Monde. Celles-là ne faisaient pas tout à fait l'amour dans la rue : elles ne devaient commercer de leurs charmes qu'avec un seul homme à la fois (*Truculentus*, v. 709), changeaient de nom (*Poenulus*, v. 1134), se donnaient une sorte d'esprit à force d'impudence et de mémoire, et savaient que le luxe est la meilleure des enseignes pour attirer les sots :

Sed ubi exempla conferentur meretricum alia- [rum, ibi tibi
Erit cordolium, si quam ornatam melius forte [conspexeris ;
Poenulus, act. I, v. 294.

par accident et se dénouait à l'improviste par un heureux hasard. Les dialogues Atellans avaient trop réussi pour qu'un poëte à la recherche du succès, et aussi libre dans ses allures que l'était Plaute, n'intercalât pas dans ses pièces des luttes d'insolence, où, sans animosité, sans autre raison que le désir d'étaler leur esprit, les différents interlocuteurs se jetassent alternativement des hottées d'injures à la tête (1). Tous les personnages usaient de cette liberté absolue de la plaisanterie : les plus fortement caractérisés s'inquiétaient peu de rester consistants avec eux-mêmes et de ne rien dire qu'ils n'eussent pas dû penser (2); ils savaient qu'un auditoire si pressé de s'amuser et si étranger aux choses littéraires les trouverait toujours suffisamment dans leur rôle quand ils le feraient rire (3). Dans ces

(1) Voy., entre autres, la scène du *Persa* entre Sagaristion et Paegnium (act. II, v. 269-298), celle du *Rudens* entre Trachalion et Gripus (act. IV, v. 951-1015), et celle du *Poenulus* entre Agorastoclès et les Témoins; act. III, v. 501-574.

(2) Horace lui reprochait déjà de l'inconsistance dans la peinture des caractères; *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 170. Ainsi, par exemple, le très-ridicule et très-vaniteux Pyrgopolinicès dit à la fin du *Miles gloriosus* :

Is me in hanc inlexit fraudem. Jure factum
[judico.

Voy. aussi *Ibidem*, act. III, v. 668. Une preuve curieuse s'en trouvait sans doute dans la forme originale de l'*Aulularia*, car Euclion disait dans une partie disparue du texte actuel (dans l'édition de M. Bothe, fr. V) :

Nec noctu nec diu quietus eram : nunc dor-
[miam.
Ego exfodiebam in die denos scrobes,

et on lit dans l'argument acrostiche attribué à Priscien :

Illic (*sc.* Lyconides) Euclioni rem (*sc.* au-
[lam) refert;
Ab eo donatur auro, uxore et filio.

(3) Une femme, représentée comme un modèle de convenance et de vertu, à qui l'on demande lequel vaut mieux d'épouser une vierge ou une veuve, répond sans hésiter :

E malis multis malum quod minimum 'st, id
[minimum 'st malum :
Qui potest mulieres vitare, vitet;
Stichus, act. I, v. 119.

Lorsqu'en apprenant de sa femme qu'elle a couché avec lui qui n'a pas du tout couché avec elle, Amphitryon se livre à une colère qu'exigeait la situation, elle dit innocemment :

Quid ego tibi deliqui, si quoi nubta sum te-
[cum fui?

il répond par un jeu de mots (act. II, v. 665):

Saltem tute, si pudoris egeas, sumas mutuum.

Gripus, désespéré, s'écrie dans le *Rudens*, act. IV, v. 1095 :

Quid meliu 'st, quam ut hinc intro abeam, et
[me suspendam clanculum?
Saltem tantisper, dum abscedat haec a me
[aegrimonia.

Après avoir demandé au dieu Lare d'envoyer la fortune dans sa maison, l'honnête et vertueux Calliclès ajoute en désignant sa femme :

Teque ut quam primum possim, videam emor
[tuam!
Trinumus, act. I, v. 20.

Voy. aussi dans les *Captifs*, act. I, v. 90-96, les mauvaises plaisanteries de Hégion, un homme grave qui n'aurait certes pas dû songer à rire.

comédies si imparfaites et, par la nature même de leur public, si fatalement imperfectibles, le mérite capital était la diction, et le latin un peu raide et très-empêtré dans sa grammaire se prêtait mal aux sous-entendus et aux nuances de la conversation; il appuyait trop pesamment sur la moindre pensée pour lui laisser toute sa vivacité et sa grâce. Gênés par les conditions qui leur étaient faites, la gaieté, l'esprit et le talent de Plaute n'eussent pas été une cause suffisante de plaisir : il lui fallut parler la langue du peuple, devenir comme lui cru et lâché dans ses expressions, comme lui brutal dans ses plaisanteries et les renforcer par cette espèce de comique étranger au fond des choses, qui est plus complétement à la portée des masses. Il se complut à renouveler des mots tombés en désuétude (1) et à imaginer des noms étranges (2). Même dans les scènes où les personnages sont le plus émus et ne devraient songer qu'à leurs sentiments et à leurs pensées, les jeux de mots les plus inattendus s'appellent et se répondent (3), et au milieu du dia-

(1) Favorinus... cum *Nervolariam* Plauti legerem... et audivisset ex ea comoedia versum hunc :

Scrattae, scrupedae, strictivillae, sordidae :

delectatus faceta verborum antiquitate, meretricum vitia atque deformitates significantium : Vel unus hercle, inquit, hic versus Plauti esse hanc fabulam satis potest fidei fecisse; Aulu-Gelle, l. III, ch. 3. Favorinus se trompait : ces affections d'archaïsme se trouvaient aussi dans les autres comiques; il n'est nullement prouvé que la *Nervolaria* soit de Plaute : Quae inter incertas est habita, disent les *Nuits attiques* elles-mêmes.

(2) Sagaristion déclare s'appeler :

Vaniloquidorus, Virginisvendonides,
Nugipolyloquides, Argentiexterebronides,
Tedigniloquides, Numorumexpalponides,
Quodsemelarripidesnunquamposteaeripides;

Persa, act. IV, v. 694.

Voy. aussi le *Miles gloriosus*, act. I, v. 13-15, et l'*Asinaria*, act. I, v. 18. Plaute imaginait même des formes grammaticales. Ainsi, quand sa femme et sa maîtresse lui ont toutes deux fermé la porte au nez, Ménechme dit, act. IV, v. 609 :

Abiit intro, obclusit aedeis; nunc ego sum exclusissimus.

(3) Ita nubilam mentem
Animi habeo ; ubi sum, ibi non sum ; ubi non sum, ibi est animus ;

Cistellaria, act. II, v. 209.

Tibi ille unicu 'st, mi etiam unico magis unicus;

Capteivei, act. I, v. 82.

Quand le latin ne s'y prêtait pas, il en faisait en grec :

Quid istic est? — Charinus. — Euge, jam χαρῖνον οἰωνὸν ποιῶ

(*Pseudulus*, act. II, v. 701),

et ne reculait même pas devant de véritables pléonasmes, *acetum acre*, *fallaciae falsidicae*, *nitidis nitoribus*, etc. Il y en a des exemples dans toutes les scènes; nous pourrions dire sans une grande exagération dans tous les vers. Les Romains les plus délicats étaient sensibles à ce grossier esprit-là. Térence disait dans l'*Andrienne*, act. I, sc. III, v. 13 :

logue tintent à chaque instant, comme les grelots d'une musique sans rhythme, les allitérations (1) et les consonnances (2). Mais dans le bavardage un peu diffus où se laissait emporter sa verve, dans tout ce fouillis de bouffonneries risquées et d'expressions dévergondées il conservait son élévation de style, sa phrase pleine et solide, sa justesse d'expression, son bon sens pénétrant et dense. C'est à la fois la plus complète et la plus haute expression de l'esprit romain quand il voulait se détendre et se donner du plaisir. Si malsonnantes que paraissent aujourd'hui quelques-unes de ses plaisanteries, de fins connaisseurs, nourris dans son milieu et beaucoup plus aptes que nous à en apprécier la délicatesse relative et la convenance, les trouvaient parfaitement satisfaisantes (3) et plus piquantes que celles des comiques d'Athènes (4).

Nam incoeptio 'st amentium, haud amantium, et l'on connaît les nombreuses plaisanteries de Cicéron sur Verrès (le sanglier et le balai); Labiénus était appelé *Rabienus*, et Claudius Tibérius Néro, *Caldius Bibérius Mero*.

(1) Qui cavet, ne decipiatur, vix cavet, quom [etiam cavet.
Etiam quom cavisse ratu 'st, saepe is cautor [captus est;
Capteivei, act. II, v. 189.
Nunc vos aequom 'st, manibus meritis meri- [tam mercedem dare;
Casina, act. V, v. 815.

Voy. aussi *Ibidem*, v. 414 et 417, et *Asinaria*, act. I, v. 106. Näke en avait recueilli un grand nombre dans une dissertation spéciale (*De Alliteratione sermonis latini*, dans le *Rheinisches Museum*, t. III, p. 324), que M. Wolf (*Prolegomena ad Plauti Aulula-riam*, p. 36-42) et M. Loch (*De Usu alliterationis apud poetas Latinos*; Königsberg, 1865) ont complétée. Le goût en était assez vif et assez général pour qu'on en retrouve même dans les *Tables Eugubines* : voy. Grotefend, *Rudimenta linguae Umbricae*, P. IV, p. 12, et O. Müller, *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1838, p. 34. Les exemples en sont nombreux dans la poésie latine du moyen âge, et le goût s'en est conservé en Italie. Ainsi, pour nous borner à un seul exemple, dans le *Collectanee de cose facetissime*, publié à Paris en 1512 et réimprimé à Milan en 1514, il y a un *Dialogo in bisquizo* (l. *bisticcio*), de Bassano, commençant par ces vers :

Amor io mor : per chi amar tu more,
per cruda che non crede a chi ame;
va dilli dalle fe del caro core,
non val ne vole amare amor perfe.

(2) Prolatis rebus parasiti venatici
Sumus : quando res redierunt, molossici
Odiosicique et multum inconmodistici;
Capteivei, act. I, v. 17, et v. 66 :
Macesco, consenesco, et tabesco miser.

(3) Duplex omnino est jocandi genus: unum illiberale, petulans, flagitiosum, obscoenum; alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum, quo genere non modo Plautus noster et Atticorum antiqua comoedia sed etiam philosophorum Socraticorum libri referti sunt; Cicéron, *De Officiis*, l. I, ch. 19. Licet Varro dicat Musas, Aelii Stilonis sententia, Plautino sermone locuturas fuisse, si latine loqui vellent; Quintilien, l. X, ch. I, par. 99. Selon Varron lui-même : In argumentis Caecilius poscit palmam, in ἤθεσιν Terentius, in sermonibus Plautus; Nonius Marcellus, s. v. POSCERE. Plautus quoque, homo linguae atque elegantiae in verbis latinae princeps; Aulu-Gelle, l. VII, ch. 17 : voy. aussi Pline le Jeune, l. I, let. 16.

(4) Cicéron, si Grec de goût et de culture, les déclarait, Non attici, sed salsiores quam

Toutes les comédies de Plaute avaient une source grecque et l'avouaient hautement comme un honneur (1). Par leur origine, leur disposition et leur caractère, elles se rattachaient aux modèles du genre, et pouvaient se dire classiques ; mais d'ingénieuses modifications les appropriaient aux convenances de leur nouveau public et les recommandaient à ses suffrages. Ces changements, toujours un peu timides, consistaient surtout dans la manière de concevoir les caractères, dans le renforcement de l'intrigue et, si nous osions nous servir d'une expression qui appartient à un autre art, dans la transposition du dialogue. Quand les personnages, essentiellement grecs, ne se prêtaient pas à prendre une physionomie romaine (2), ou que, par son développement et son intérêt, le fond dominait tout à fait la forme et n'admettait pas ces nouveaux détails, empruntés à la civilisation du temps, auxquels la masse des spectateurs était particulièrement sensible, comme dans l'*Amphitryon* (3), dans *Les Captifs* (4) et dans *Les Ménechmes* (5),

illi Atticorum, romani veteres atque urbani sales ; *Ad Familiares*, l. IX, let. 15. Apollinaris Sidonius disait aussi, poëm. XX :

Et te, tempore qui satus severo,
Graios, Plaute, sales lepore transis.

(1) Voy. les différents prologues : on les appelait même *Palliatae*, Comédies à personnages grecs.

(2) Comme dans *Les deux Bacchis*, empruntées probablement, malgré le prologue actuel, non à Philémon, mais à Ménandre (il y a un vers, act. IV, v. 767, littéralement traduit du Δὶς ἐξαπατῶν, et l'on croirait volontiers que le Διδύμαι n'y est pas étranger), et dans le *Miles gloriosus*, qui, quoi qu'en ait dit M. Wolf, *Prolegomena ad Aulularium*, p. 18, avait certainement une source grecque : voy. Ladewig, *Ueber den Kanon des Volcatius Sedigitus*, p. 31.

(3) Probablement imité de l'*Amphitryon* d'Archippus, qui avait donné deux éditions de sa pièce : voy. Athénée, l. III, p. 95 E, et l. X, p. 426 B. Peut-être cependant existait-il à Athènes une autre comédie sur ce sujet (voy. Hésychius, s. v. Ἐπινώτισιν) ; mais l'esprit grotesque du Théâtre de Rhinthon aurait dû empêcher de songer à son *Amphitruo* : il n'y avait aucune autre raison qu'une sorte de rapport entre le nom de ses parodies, Ἱλαροτραγῳδίαι, et celui de *Tragicomoedia* qu'un prologue, qui n'est probablement pas de Plaute, donnait à sa pièce en l'expliquant d'une manière toute différente ; v. 63. On sait d'ailleurs que deux poëtes de la Comédie nouvelle, Alcéus et Anaxandridès, avaient composé aussi des Κωμῳδοτραγῳδίαι. Nous ne croyons pas qu'on ait encore remarqué qu'une histoire toute semblable se racontait aussi dans l'extrême Orient : Retire tes nuages, Indra, si tu as connu l'amour, si pour Ahalyâ tu pris jadis la forme de son époux ; *Mritchtchakati* ; dans le *Théâtre indien*, t. I, p. 93.

(4) C'est la seule comédie du Théâtre romain dont le sujet soit plus intéressant que comique, et trop romanesque pour garder quelque vraisemblance ; l'inspiration en est plus élevée, plus pure que dans toutes les autres, et le premier rôle, le personnage chargé d'égayer à lui seul toute la pièce, est un Parasite.

(5) Malgré l'ingénieuse conjecture de

le choix du sujet était malheureux, et malgré la gaieté qu'y ajoutait Plaute, malgré le sel qu'il y jetait à pleines mains, ses efforts ne pouvaient aboutir qu'à un succès d'estime : ce n'était plus à proprement parler qu'une traduction. Plusieurs de ses pièces ne nous sont parvenues que bien mutilées (1), mais les plus applaudies sont à peu près intactes (2) et nous permettent d'apprécier en connaissance de cause cette comédie si particulière à la Société romaine, qui tenait des gaietés des Saturnales par son insolence et sa verve, de la Parade par son décousu, ses recherches d'esprit à tout prix et ses polissonneries, et des plus hautes œuvres littéraires par son bon sens, le génie de l'expression et la première des qualités, celle qui au besoin supplée toutes les autres, l'exubérance de la vie.

Dans l'*Asinaria*, Déménétus, un père très-coulant sur la morale, veut attraper vingt mines à sa femme pour servir les amours de son fils ; mais il n'est pas inventif et se trouve forcé de recourir à l'imaginative supérieure d'un de ses esclaves. Se sen-

M. Ladewig (*l. l.*, p. 27) et le rapport du nom des Ménechmes avec les Πωλούμενοι de Ménandre, on ne connaît pas non plus l'original de Plaute ; mais le prologue dit que le sujet est grec (v. 11) ; les principaux personnages ont même gardé des noms grecs (Menaechmus, Sosicles, Eration, Cylindrus), et, ce qui est encore moins romain, les autres n'ont que des noms de genre. Ce ne sont pas des individus ayant une personnalité et un caractère qui leur soient propres, mais une Femme, épouse de Ménechme, et un Vieillard, son père, un Médecin, un Esclave et une Esclave.

(1) L'*Amphitryon* (la fin actuelle est de Hermolaus Barbarus), *Les deux Bacchis*, la *Cistellaria*, le *Stichus*, le *Trinumus*. Dans la dernière moitié du deuxième siècle, Aulu-Gelle, et Nonius Marcellus, qui vivait au plus tôt dans le troisième, connaissaient encore toute l'*Aulularia*, et, au dire de Priscien, la fin était perdue au commencement du sixième : le complément actuel est d'Urcéus Codrus. Il nous semble même au moins probable que les scènes ont été dérangées dans ce qui nous reste du *Stichus* et dans la *Mostellaria* : voy. dans le *Parerga* de M. Ritschl, la dissertation VIII, *De turbato scenarum Ordine Mostellariae Plautinae*, p. 431-508.

(2) Peut-être seulement (les variantes autoriseraient même à l'affirmer) les plus populaires, celles qui étaient jouées le plus souvent, surtout en province, ont-elles subi certaines interpolations : ainsi, par exemple, un vers du *Mercator* de Pacuvius, cité par Varron, *De Lingua latina*, l. VI (*Comicorum poetarum Fragmenta*, p. 28, éd. de Bothe), se retrouve littéralement dans le *Mercator* de Plaute, act. III, v. 613. Beaucoup de vers cités par les grammairiens, appartenant pour la plupart aux *Bacchides*, à l'*Amphitruo* et à l'*Aulularia*, ont disparu de nos textes, et il y a dans le palimpseste de la Bibl. Ambrosienne plusieurs vers du *Miles gloriosus* qui ne se trouvent pas dans les éditions actuelles ; Osann, *Analecta critica*, p. 215. Voy. Hasper, *De Poenuli Plautinae duplici Exitu*, et la dissertation de Niebuhr, *Ueber die als untergeschoben bezeichneten Scenen im Plautus* ; dans le *Vermischte Schriften*, t. I, p. 159.

tant trop nécessaire au bonhomme pour avoir à se gêner avec lui, ce Libanus lui fait payer toutes ses sévérités passées; il le rudoie et l'injurie comme s'il en était devenu à son tour le maître hargneux et colère; mais il aime le mal par instinct et promet à tout hasard de mener l'affaire à bien. Après quoi ils s'en vont chacun de leur côté, et la scène reste vide. Argyrippus, le fils en question, arrive désespéré : la mère de sa belle l'a mis définitivement à la porte; s'il avait pu lui dire en détail la vivacité de ses désirs, il l'aurait infailliblement touchée, mais elle s'est refusée à l'entendre. Elle n'en vient pas moins tout exprès, et il la prie, la supplie, lui rappelle que s'il est ruiné, c'est parce qu'il lui a déjà tout donné. Malheureusement pour son amour, elle est très-expérimentée et connaît à fond les usages qui règlent le commerce des femmes passées à l'état de marchandise : le passé n'est plus même un souvenir; pas d'argent, pas d'amour (1). Qu'il apporte les vingt mines et dicte ses conditions, sa fille les remplira toutes (2); mais s'il se laisse devancer par un autre, c'est celui-là qui sera le bien-aimé, et sur l'heure. Il y a là une seconde coupure, le poëte passe brusquement à un autre sujet. Libanus a eu beau chercher à droite et à gauche, beau se gratter la tête et se creuser la cervelle, il n'a pu trouver d'escroquerie valant vingt mines; mais voilà qu'un camarade de friponnerie et d'esclavage accourt à son aide. Après une longue scène d'injures et d'éloges ironiques, aussi oiseuse que déplacée, il lui apprend enfin qu'un marchand d'ânes (3) vient précisément en payer pour vingt mines à l'intendant de sa maîtresse qu'il n'a jamais vu, et le cherche impatiemment pour

(1) Opera pro pecunia;
Asinaria, act. I, v. 157.

(2) Ut voles, ut tibi lubebit, nobis legem [imponito;
Ibidem, v. 223.

(3) Plaute en avait probablement donné le nom à la pièce, *Asinarius*, et par analogie à plusieurs autres titres, un scribe inintelligent ou distrait en aura fait *Asinaria*. Le titre actuel ne convient guère au sujet, et nous savons par le prologue que l'original était intitulé *Onagos*, forme dorique de Ὀνηγός, Muletier.

s'acquitter de sa dette. Naturellement il s'est donné pour l'intendant, c'était l'abécé du métier, et l'imbécile ne sait déjà qu'en penser : si Libanus le seconde avec son impudence habituelle, c'est comme si les mines étaient dans leur poche. Survient alors le marchand en question, et dans une scène très-bien faite et très-plaisante, ils jouent leur grand jeu. Le bonhomme écoute complaisamment toutes leurs menteries, mais en paysan avisé il ne lâche rien; il se méfierait même de ses propres assurances, et n'entend se dessaisir de son argent qu'en présence de Déménétus lui-même et sur son attestation formelle. Ici se trouve une autre scène tout à fait épisodique : une leçon de corruption et d'avidité à l'usage des courtisanes. La mère de Philénium lui reproche d'aimer sottement un garçon qui n'a plus rien dans les mains ni dans les poches. Philénium est raisonnable, elle aimera les chalands qui lui demanderont de l'amour la bourse à la main; elle sait son métier et connaît ses devoirs : elle voudrait seulement pouvoir aimer gratis l'amoureux qu'elle aime réellement. Ce n'est pas ainsi que l'entend la vieille : les tendresses ne sont pas de l'argent comptant et n'ont pas cours chez le boulanger; qu'elle en croie les cheveux blancs et l'amour de sa mère. Les deux fourbes rentrent une sacoche sous le bras; Déménétus s'est fait leur complice dans la coulisse, et la friponnerie est consommée. Mais ils veulent se donner aussi du plaisir à leur manière, et ne se dessaisissent de leur butin qu'après avoir été caressés par Philénium en présence de son amant et l'avoir obligé de faire le tour du théâtre à quatre pattes, la sacoche sur le dos. Un idiot d'amoureux qu'on n'avait pas encore vu et qu'on ne reverra pas, vient alors sans raison aucune, puisque tout le monde sait qu'il arrivera trop tard : son argent est prêt; il se propose d'acquérir pour une année entière l'usufruit de Philénium et de toutes ses appartenances mobilières et immobilières, et a fait préparer un acte en bonne forme

où sont prévues, libellées soigneusement et sévèrement prohibées, toute pensée, parole et action pouvant attenter directement ou indirectement à ses droits, et on en donnait lecture à la grande joie de ce public amoureux du droit et de ses formules. Argyrippus s'est enfin assuré la tranquille possession de sa maîtresse et reparaît tout à son bonheur, mais il lui faut le partager avec son père. Des spectateurs moins romains eussent trouvé la scène repoussante : un barbon ayant à lui une femme légitime, qui ne craint pas d'avouer à son propre fils sa passion pour une prostituée dont il le sait violemment épris, et la lui demande pour une nuit ; un jeune homme brûlant d'amour, mais plus sensible encore au respect filial, qui, sans souci de ce qu'en pensera sa maîtresse, la cède à son père avec l'intention très-arrêtée de la reprendre le lendemain ! Il ne restait plus qu'à montrer leur débauche en partie double, et l'on voyait dans la scène suivante Philénium, festoyant dans l'exercice de son métier entre le père et le fils couronnés de fleurs. On devait s'attendre à tout, mais la femme instruite des débordements de son mari par un parasite rancuneux arrive heureusement à temps. Une porte entrebâillée, qui ne pouvait exister à Rome ni à Athènes, lui permet de le voir embrasser la courtisane ; elle l'entend en célébrer les charmes par d'insolentes comparaisons (1), et lui promettre si elle est bien complaisante le plus beau manteau de sa propre garde-robe. C'est plus que n'en peut supporter une femme blessée dans sa vanité et tenant à ses nippes ; elle fait irruption dans la salle du banquet et enjoint à son mari d'aller droit devant elle à la maison : tout penaud, le pauvre diable se lève sans murmurer un mot, détale en courbant l'échine, et la courtisane lui jette pour dernier adieu :

(1) Edepol, animam suaviorem aliquanto, [quam uxoris meae. —
Dic, amabo, an foetet anima uxoris tuae ? — [Nauteam
Bibere malim, si necessum 'st, quam illam [oscularier ;
Act. v, v. 870.

« N'oublie pas le manteau ; tu seras bien gentil ». Mais à cet amas d'incongruités de toute espèce et de malhabiletés littéraires Plaute avait ajouté, en sus des brillants ordinaires de son esprit, une foule d'observations profondément comiques et des idées pleines de sens, qui devaient singulièrement agréer à des auditeurs plus sensibles à la vérité et à la force des choses (1) qu'à leur inconvenance.

Plus cynique encore, la *Casina* bravait, selon le droit reconnu au latin, non-seulement l'honnêteté, mais le dégoût, et cependant aucune autre pièce de Plaute ne fut si bruyamment applaudie (2), et des reprises répétées prouvent qu'elle n'avait pas dû son succès à un éblouissement du moment. Un père et un fils, rivaux de libertinage, ont médité, chacun de son côté, la même rouerie : ils veulent tous deux faire épouser leur bien-aimée à un esclave dévoué jusqu'à l'infamie, qui se contentera du nom de mari et leur en laissera toutes les prérogatives. Le père avait cru se débarrasser d'une rivalité si gênante en envoyant son fils au loin ; mais, par esprit de contradiction ou toute autre raison probante, sa femme se fait une volonté contraire à la sienne : c'est à elle de pourvoir Casina selon son bon plaisir puisqu'elle est son esclave, et elle la donnera à l'homme de paille de son fils. Chacun maintient énergiquement son droit, et, tout chef de la famille qu'il soit, il ne reste au bonhomme aucun autre moyen de faire prévaloir son autorité que de la gagner une seconde fois aux dés. Le sort le favorise, mais avant

(1) Le père qui tolère les vices de ses enfants est vicieux pour son propre compte et spécule sur ses complaisances ; le maître assez mal avisé pour demander des services honteux à ses esclaves abdique son autorité et provoque leurs insolences ; le jeune homme qui s'abandonne à d'indignes amours perd le respect de soi-même et se laisse bientôt entraîner à des capitulations avec sa délicatesse et sa conscience ; enfin l'époux, pris en flagrant délit d'adultère, dechoit de la prééminence que la Loi lui avait donnée, et passe sous le joug de sa femme. Le prologue avait toute raison de dire, v. 13 :

Inest lepos ludusque in hac comoedia ;
Ridicula res est.

(2) Haec quom primum acta 'st, vicit omneis [fabulas ;
Casina, prol., v. 17.

d'avoir eu le temps de se réjouir de sa bonne fortune, il apprend que Casina, devenue tout à coup folle de douleur, s'est armée de deux épées et a juré d'égorger l'odieux mari qu'on lui impose. La substitution qu'il convoitait ne lui paraît plus aussi agréable; sans doute la fille est toujours très-enviable, mais sa peau lui est aussi éperdument chère, et il ne sait plus ce qu'il doit désirer ou craindre. Son complice le rassure, on ne sait trop pourquoi, et il se décide à risquer l'aventure; mais quel que soit désormais son bonheur, il sera mêlé de cruelles inquiétudes. On amène la fiancée cachée selon l'usage sous de longs voiles; tous les rites du mariage s'accomplissent et on la conduit, pour terminer la cérémonie, chez un voisin qui prête complaisamment sa maison. L'auteur n'a pas osé introduire le public dans la chambre nuptiale, mais les deux maris en commandite en sortent tour à tour, et racontent avec des détails qui eussent soulevé le cœur d'un autre public leurs faits et gestes, et leurs surprises (1) : l'épousée était un gros garçon bien barbu qui s'est moqué d'eux, et les a battus. Il n'y a pas d'autre dénoûment que leurs mauvais traitements : le chef de la troupe revient seulement apprendre aux spectateurs qui pourraient y prendre quelque intérêt, qu'un autre jour Casina sera reconnue pour la fille d'un citoyen, et épousera sérieusement le fils de la maison.

Des pièces empruntées çà et là à des poëtes cherchant encore leur voie, et souvent traduites avec une sorte de respect, gardaient sans doute bien d'inintelligents souvenirs de leur inspiration et de leur forme premières, et une critique circonspecte doit craindre d'attribuer à l'esprit du Théâtre romain et à l'initiative de Plaute des irrégularités et des incohérences renou-

(1) Operam date, dum mea facta itero, est operae auribus percipere;
Casina, act. v, v. 707.

velées des Grecs. Mais un témoignage précieux nous apprend que Plaute préférait à ses autres comédies le *Pseudulus* et le *Truculentus* (1) : c'est là que de son propre aveu se trouvaient l'effort le plus heureux de son talent et l'expression la plus complète de son idéal de poëte comique, et la même indifférence pour le sujet, le même décousu dans l'action (2), la même exubérance d'esprit, la même brutalité de plaisanterie, la même réalité et la même outrance dans la peinture des personnages, tous les caractères saillants de ses plus mauvaises pièces y sont accentués, avec un peu plus de modération peut-être, mais avec autant d'éclat. Il s'agit seulement dans le *Pseudulus* d'agripper vingt mines pour acheter une courtisane au Jeune premier, et prévenir un étranger qui en a conclu marché avec un courtier d'amour. L'agent de l'intrigue est un esclave plein de confiance dans son habileté, qui avertit impudemment son vieux maître et le prostitueur qu'il prendra dans leur bourse l'argent dont il est en peine, et y réussit, non par une fourberie ingénieusement combinée et bravement mise à fin, mais par une suite d'incidents qu'il ne pouvait ni créer ni prévoir. Puis, comme la pièce ne serait pas suffisamment longue, il s'enivre pour fêter son succès, donne en spectacle sa parole avinée et ses gestes titubants, et sans autre raison que son ivresse, restitue au marchand de filles une partie de l'argent qu'il lui avait filouté (3). Mais la gaieté est moins désordonnée ; l'esprit moins cherché sort plus naturellement du fond des choses ; les caractères sont d'une réalité moins forcée, et les personnages vivent vraiment comme des hommes en chair et en os, et non des caricatures au crayon rouge. L'amoureux lui-même n'est pas

(1) Quam gaudebat *Bello* suo *Punico* Naevius! Quam *Truculento* Plautus ; quam *Pseudulo!* Cicéron, *De Senectute*, ch. XIV.

(2) Peut-être cependant ce décousu doit-il être attribué, au moins pour le *Truculentus*, à la mutilation du manuscrit ; nous croirions même volontiers que le 5e acte est entièrement perdu.

(3) Cette partie épisodique forme tout ce que les éditeurs modernes ont appelé le cinquième acte.

une nouvelle épreuve mal venue de tous les Jeunes premiers ordinaires et extraordinaires ; le père grondeur n'exagère rien, pas même la sévérité et la mauvaise humeur ; un autre vieillard, aimable et bienveillant à tous, aime assez la jeunesse pour lui pardonner d'être jeune et comprendre qu'elle s'amuse à son tour. Le maître-fourbe n'est pas une espèce de Jupiter-Scapin, ayant remède à tout et menant haut la main les hommes et les choses ; il lutte sérieusement contre de vraies difficultés et n'arrive à ses fins que par la grâce du hasard. Il y a un cuisinier bouffi d'amour-propre et de graisse, un fripon consommé qui se tient pour un des grands artistes du temps et se rengorge orgueilleusement dans son métier de fricoteur. A force de comique et de vérité, Plaute était même parvenu à faire de son pourvoyeur d'amoureuses un des rôles favoris de Roscius (1) : le grand comédien aimait à s'incarner dans cette masse de pourriture, qui sue la corruption et le cynisme par tous les pores, vit du vice comme un autre de ses rentes et ne voit dans le monde, ne comprend dans son intelligence, ne sent dans sa conscience que de l'argent et encore de l'argent à gagner ou à prendre. Le *Truculentus* représente la vie et les gestes d'une gueuse, qui, par sa rapacité, ses éhontements et l'impudence de sa mauvaise foi, révolterait même les blasés de nos petits théâtres. Elle est pour le moment à la tête de trois amants : un campagnard mal léché et voleur qui lui apporte dans ses caresses toutes les senteurs des étables de son père ; un soudard, bête comme son grand sabre, qui se croit au premier mot père à lui seul d'un enfant dont la drôlesse s'est pourvue tout exprès

(1) Cicéron, *Pro Roscio comoedo*, ch. VII. C'était un tour de force que de faire accepter un pareil personnage à un public quelconque ; on lui disait :

Quid ait? quid narrat? quaeso quid dicit tibi?

et il répondait carrément (*Pseudulus*, v. 1058) :

Nugas theatri, verba quae in comoediis
Solent Lenoni dici, quae pueri sciunt :
Malum et scelestum et perjurum aibat esse [me.

Ce personnage montrerait à lui seul quels spectateurs Plaute avait à amuser.

pour lui faire payer les frais d'accouchement et les mois de nourrice; un débauché émérite (1), qui tout nanti qu'il fût de charmes aussi complaisants que possible, n'en avait pas moins fait violence pendant la nuit à une inconnue qu'il n'avait même pas vue. Naturellement la fille violée se trouve être sa fiancée, et l'enfant dont la courtisane a volé la maternité est son propre fils. Ce Dinarchus, qui remplissait d'importantes fonctions dans l'État (2), s'associe à l'escroquerie de sa maîtresse et lui prête son enfant pour extorquer l'argent qu'elle convoite. Il n'y a pas d'autre sujet, et Plaute ne semble pas s'être mis en peine d'un dénoûment quelconque : la coquine reste à la fin ce qu'elle était au commencement, un bien vague, indivis entre ses trois amants. Cette habileté d'agencement qui n'est cependant que de l'habitude et du métier, y manque elle-même complétement : chacun entre et sort au gré du poëte, et malgré un prologue où il pouvait, parlant en sa personne, raconter au public tous les prolégomènes de la pièce, elle commence par un interminable monologue de soixante-dix-sept vers. Mais la verve est si entraînante, l'esprit si éblouissant, la gaieté si communicative, qu'on se prend à oublier les effarouchements de sa délicatesse et à battre des mains, comme si l'on célébrait à Rome des Jeux Mégalésiens.

Il y avait sans doute de vieux Romains qui s'obstinaient à continuer le passé et voulaient interdire la République aux lettres grecques (3); mais ce n'était plus la Ville aux sept col-

(1) Il disait en parlant de l'esclave de sa maîtresse, act. I, v. 77 :

Cum ea quoque etiam mihi fuit conmercium.

(2) Legatus hinc quo cum publico inperio fui; *Truculentus*, act. I, v. 75.

(3) Quandoquidem ista gens (graeca) suas litteras dabit, omnia corrumpet, prédisait le vieux Caton (voy. Pline, l. XXIX, ch. 7), et le père de Cicéron allait jusqu'à dire : Ut quisque optime graece sciret, ita esse nequissimum; *De Oratore*, l. II, ch. 66. Ceux-là même qui par exception aimaient les lettres grecques et les cultivaient en secret, en parlaient avec dédain : Atticus fut le premier à afficher ses goûts helléniques, et sans doute il n'en aurait pas eu le courage si, par indifférence systématique ou par épicuréisme, il n'avait été très-décidé à ne point briguer les charges.

lines : elle s'était annexé l'Italie et gouvernait la Grèce par ses envoyés; ses intérêts s'étaient étendus, ses devoirs s'étaient multipliés, et par ambition, sinon par patriotisme, les plus intelligents se préparèrent à les remplir. Des pédagogues, accourus une grammaire sous le bras, ouvrirent des écoles de belles-lettres; les premiers citoyens comprirent leur utilité pratique, et ne dédaignèrent pas d'admettre publiquement les plus savants dans leur intimité (1) : malgré sa rudesse un peu systématique, Caton lui-même voulut apprendre le grec dans sa vieillesse (2). Les plus érudits se complurent à lire les grands comiques d'Athènes dans leur forme originale (3), et par caprice, pour offrir au Peuple quelque chose qui fût tout à fait nouveau, ou utiliser d'habiles acteurs qu'ils avaient sous la main, les magistrats en donnèrent des représentations solennelles (4). Si la plupart des spectateurs n'en comprenaient ni les affectations littéraires ni même la langue (5), ils n'en continuaient pas

(1) Cicéron, *De Oratore*, l. II, ch. 37. Térence disait déjà dans l'*Andrienne* (act. I, sc. 1) en songeant certainement aux usages romains :

Quod plerique omnes faciunt adolescentuli,
Ut animum ad aliquod studium adjungant, [aut equos
Alere, aut canes ad venandum, aut ad phi- [losophos.

Horace pouvait dire sans une métaphore par trop poétique, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 156 :

Graecia capta ferum victorem cepit, et artes
Intulit agresti Latio.

(2) Plutarque, *Cato major*, ch. II, p. 402.

(3) Du temps de Lucrèce, le grec était déjà assez compris dans la classe des lettrés pour qu'il en mît dans son poëme :

Nigra μελίχροος est; immunda ac foetida, [ἄκοσμος, etc.
L. IV, v. 1156.

Iidem Andriam et Synephebos [nec minus Terentium et Caecilium quam Menandrum] legunt; Cicéron, *De optimo Genere oratorum*, ch. VI : voy. aussi *De Finibus*, l. I, ch. 2, et *Ad Quintum Fratrem*, l. I, let. 1.

(4) Sans doute on ne jouait pas dans tous les *Jeux grecs* (graeci ludi) des pièces écrites en grec; elles n'étaient le plus souvent qu'imitées du grec : voy. Cicéron, *Ad Familiares*, l. VII, let. 1, et *Ad Atticum*, l. XVI, let. 5. Mais nous savons qu'après la guerre contre les Étoliens, M. Fulvius en fit représenter qui étaient vraiment grecques (Tite-Live, l. XXXIX, ch. 22), et ce fut certainement avec une sorte de succès, puisque L. Anicius suivit son exemple dans les fêtes qu'il donna à l'occasion de son triomphe sur les Illyriens (Polybe, l. XXX, ch. 13) : voy. ci-dessus, p. 22 note 2.

(5) On lit cependant dans le prologue de l'*Heautontimorumenos*, v. 8 :

Et cuja graeca sit, ni partem maxumam
Existimarem scire vostrum, id dicerem,

et Ladewig en a conclu (*l. l.*, p. 14) que : Zu den Zeiten des Terenz Menander schon dem grössten Theile der Römer bekannt war und seine Stücke viel in der Originalsprache gelesen wurden. Mais le prologue s'adresse ici sans doute à la partie capitale du public, à la plus rapprochée du théâtre, comme on s'adresse encore maintenant au Parterre.

Qui vobis universis, et populo placent,

moins à venir au théâtre se distraire de leurs soucis ou se débarrasser de leurs loisirs, et s'habituaient peu à peu à n'y plus trouver les violentes gaietés qui avaient tant amusé leurs pères. On ne craignit plus d'y exposer des ridicules moins boursoufflés et moins brutes : le rire y devint moins âpre et moins bruyant; les peintures prises sur le vif des hommes et représentant la réalité des choses, se piquèrent elles-mêmes de quelque décence et s'enveloppèrent de certains voiles. Les délicats purent enfin se mêler sans trop de répugnance à ce public grossier (1), en toges écrues et débraillées (2); ils y apportèrent des exigences et des susceptibilités toutes nouvelles, et lorsqu'ils furent groupés ensemble sur les premiers bancs (3), obligèrent, même par leur silence, l'auteur de compter d'une manière toute particulière avec eux.

Un Athénien d'Afrique, devenu Romain par le hasard de la guerre, se trouva convenir au milieu où il devait penser et écrire comme conviennent à la Nature la chambre obscure qui la reflète et le jour lumineux qui l'éclaire. Introduit dans la société la plus polie par son mérite et le charme de sa personne, il en reproduisait si fidèlement l'élégance acquise et l'atticisme un peu compassé, qu'on l'accusa de n'être dans ses comédies que

disait le prologue des *Adelphes*. Térence, qui travaillait pour la classe aristocratique, ne croyait plus nécessaire de traduire en latin le titre de ses pièces; il les appelait comme en grec *Adelphoe, Heautontimorumenos, Hecyra*. M. Ritschl (*Parerga*, p. 302) a même supposé que les deux vers que nous citions au commencement de cette note ne se rapportaient qu'au *titre* qui venait d'être prononcé; mais le poëte n'eût pas dit *ni partem maxumam existimarem scire*, le public tout entier l'aurait su.

(1) Nunc intra murum fere patresfamilias correpserunt, relictis falce et aratro, et manus movere maluerunt in theatro ac circo quam in segetibus ac vinetis; Varron, *De Re rustica*, cité par Columelle, l. I, préf., par. 15.

(2) Ce fut Auguste qui relégua les *Pullati* (Suétone, *Octavius*, ch. LXIV) sur les bancs les plus élevés, *ad summam caveam;* Sénèque, *De Tranquillitate animi*, ch. XI.

(3) Les Sénateurs siégèrent au premier rang, pour la première fois, l'an de Rome 560 (Tite-Live, l. XXXIV, ch. 54), et ce qui n'était d'abord qu'une politesse des Édiles, devint bientôt un droit : voy. Suétone, *Octavius*, ch. XLIV, et Vitruve, l. V, ch. 8. Nous croirions volontiers que les quatorze bancs suivants furent peu après assignés aussi par courtoisie aux Chevaliers, mais on les leur retira, et ce ne fut qu'en 667 que la loi Roscia les leur rendit d'une manière définitive; Velléius Paterculus, l. II, ch. 32. Auguste voulut même que les lettrés eussent aussi des places à part et très-rapprochées du théâtre : Praetextatis cuneum suum et proximum paedagogis (assignavit); Suétone, *Octavius*, l. l.

le secrétaire de ses amis (1). Plus naturellement contenu et plus sec que ses devanciers (2), il ne s'appropriait point à leur exemple ces pièces incohérentes ou bizarres qu'avaient popularisées les emportements de leurs moqueries, leur esprit flamboyant et l'entraînement de leur verve ; il s'en rapportait de préférence à sa raison un peu froide et à la timidité de son goût, et choisissait les plus modérées et les plus régulières, celles qui tempéraient la gaieté par la politesse de l'expression et la poésie elle-même par une sorte de philosophie bourgeoise, très-préoccupée des intérêts positifs de la vie (3). Et même celles-là n'étaient pas, comme on l'a souvent répété, des modèles respectés qu'il imitait scrupuleusement quand la différence des langues ne lui permettait pas de les traduire (4). Sans

(1) Térence lui-même a donné un corps à ces bruits dans le prologue des *Adelphes* :

Nam quod isti dicunt malevoli, homines nobiles
Hunc adjutare, assidueque una scribere,
Quod illi maledictum vehemens esse existumant,
Eam laudem hic ducit maxumam, quum illis placet,
Qui vobis universis et populo placent.

On nommait comme ses collaborateurs Lélius (Cicéron, *Ad Atticum*, l. vii, let. 3) et Scipion l'Africain (voy. Quintilien, l. x, ch. i, par. 99, et Unger, *De Valgio*, p. 152 et suivantes); mais Cicéron disait du premier : Multo tamen vetustior et horridior ille, quam Scipio (*Brutus*, ch. xxi), et du second : Ut unum e togatis, patris diligentia non illiberaliter institutum studioque discendi a pueritia incensum, usu tamen et domesticis praeceptis multo magis eruditum quam litteris; *De Republica*, l. i, ch. 22. Térence les consultait donc à titre d'amateurs et de fins connaisseurs, mais ils étaient trop Romains et trop hommes politiques pour travailler d'une manière active à des choses purement littéraires.

(2) Il a trahi les préoccupations habituelles de son talent dans l'*Andrienne*, act. I, sc. i, v. 32 :

Ut ne quid nimis;

et dans le prologue de l'*Héautontimoruménos*, v. 28 :

Date crescendi copiam :
Novarum qui spectandi faciunt copiam
Sine vitiis.

(3) L'*Andrienne*, l'*Eunuque*, les *Adelphes*, l'*Héautontimoruménos*, et probablement l'*Hécyre*, sont imitées de Ménandre ; l'*Hécyre* et le *Phormion*, d'Apollodore. Terentius, Menandrum ; Plautus et *Caecilius*, veteres comicos interpretati sunt, *disait* saint Jérôme (*Ad Pammachium*, let. lvii ; *Opera*, t. I, col. 307, éd. de Vallarsi), et ce n'est pas du tout comme l'a supposé M. Ladewig, *Analecta scenica*, p. 13, parce que la Vieille comédie se plaisait à parodier les tragiques.

(4) Il y a cependant dans le prologue des *Adelphes*, v. 10 :

Eum hic locum sibi
In Adelphos, verbum de verbo expressum extulit;

mais c'est de la jactance littéraire, et l'on ne peut voir qu'un pur compliment dans ces vers de Cicéron (*In Limone*) :

Tu quoque qui solus lecto sermone, Terenti,
Conversum expressumque latina voce Menandrum
In medio populi sedatis vocibus effers.

Les vers des *Adelphes*, dont le grec nous est connu, sont à peine des imitations : ainsi le passage conservé par Stobée, l. xcvi, n° 11 :

Πρὸς ἅπαντα δειλὸν ὁ πένης ἐστὶ γὰρ
καὶ πάντας αὑτοῦ καταφρονεῖν ὑπολαμβάνει·

doute il en conservait l'idée-mère, l'esprit discret, le bon sens pratique et les prétentions littéraires, mais il en écartait tous les détails qui étaient trop essentiellement grecs pour s'accommoder au tempérament et à la civilisation romaine. Un peuple devenu grave à force d'orgueil et, même en ses plus grands écarts, gardant le respect de la vie de famille, n'eût prêté qu'une attention bien distraite à de honteux amours pour des courtisanes banales : sans s'inquiéter de la place qu'elles occupaient dans la pièce grecque, Térence les repoussait systématiquement du premier plan, et quand il en pouvait débarrasser entièrement la scène, les laissait dans la coulisse (1). Il avait compris que dans une société dont l'autorité paternelle était à la fois le pivot et la base, les Pères étaient sacrés même pour la Comédie, et il les débarbouillait de leurs ridicules; il les rendait si aimables et si sensés qu'on était aussitôt gagné à leur cause, et qu'on improuvait avec eux les amours irréguliers de leurs enfants. La supériorité trop marquée d'un esclave sur un maître qui l'avait payé en bonne monnaie lui eût semblé, comme à ses amis les conservateurs à tout prix, une inconséquence d'un bien mauvais exemple; il lui laissait son esprit d'intrigue, sa gaieté bruyante, sa hardiesse impudente et son inépuisable fourberie; mais si spirituelles qu'elles fussent, ses intrigues n'aboutissaient point : c'était le plus imprévu et le plus

ὁ γὰρ μετρίως πράττων περισκελέστερον
ἅπαντα τἀνιαρὰ, Λαμπρία, φέρει,

est devenu, act. IV, sc. III, v. 14 :

Omnes, quibus res sunt minus secundae, magis sunt, nescio quomodo,
Suspiciosi : ad contumeliam omnia accipiunt magis,
Propter suam impotentiam se semper credunt negligi.

Ὦ μακάριον μὲ! γυναῖκα οὐ λαμβάνω,

cité par le scoliaste, act. I, sc. I, v. 18, est devenu

Quod fortunatum isti putant,
Uxorem nunquam habui,

et au lieu de

οὐ λυποῦντα δεῖ
παιδάριον ὀρθοῦν, ἀλλὰ καὶ πείθοντά τι

(Stobée, l. LXXXIII, n° 12), Térence a dit *Ibidem*, v. 32 :

Pudore et liberalitate liberos
Retinere satius esse credo quam metu.

Donatus lui-même a constaté plusieurs fois les libertés que son auteur avait prises avec Ménandre : voy. *Ad Eunuchum*, act. IV, sc. IV, v. 22, et act. V, sc. V, v. 31.

(1) Glycérium, dans *L'Andrienne*; Pamphila, dans *L'Eunuque*; Philuména, dans *L'Hécyre*; Phanium, dans le *Phormion*.

romanesque des hasards qui changeait soudainement la face des choses et conciliait tous les dissentiments (1). Enfin il retranchait la plupart des sentences purement didactiques et morales (2), tous ces débats aussi philosophiques que littéraires où chacun raisonnait son sentiment et argumentait à son tour, toutes ces fines et minutieuses analyses qui détaillaient un caractère et ne le montraient point, toutes ces subtilités et ces efforts de pensée, si caractéristiques de l'esprit grec et si contraires au bon sens naïf et allant droit au fait du Peuple romain. Il ne restait après ce travail d'élimination qu'une suite de dialogues sans une grande cohésion, sans beaucoup de vérité et sans aucune poésie : réduits ainsi au fond des choses, ils ne pouvaient plus intéresser, même un public affolé de bel-esprit que par leur ensemble, et dans les comédies grecques le sujet était si simple et si dénué d'action qu'il éveillait à peine la curiosité et ne la tenait jamais en suspens. Térence voulut donc lui donner plus de corps, et doublait la pièce qu'il arrangeait en latin d'une seconde (3); quelquefois même il y surajoutait des personnages empruntés à une troisième (4), et ce n'était pas seulement le pis-aller d'un esprit médiocrement inventif et man-

(1) Voy. le Davus de *L'Andrienne*, et son nom est la forme latine de Δάος, qui, comme on le voit dans Hésychius, signifiait l'Esclave.

(2) Ainsi, par exemple, le passage recueilli par Stobée, l. XXIX, n° 47, n'est pas dans l'*Eunuchus*; celui que saint Justin a cité, *De Monarchia*, par. 41, ne se trouve pas dans les *Adelphi*, et celui qui nous a été conservé par Stobée, l. XXXIX, n° 11, a disparu de l'*Héautontimoruménos* latin. Celles de ces sentences que Térence traduisait prenaient sous sa plume un sens moins didactique; le scoliaste dit dans sa note, *Andria*, act. IV, sc. IV, v. 55 : Et haec sententia a Terentio ἐρωτηματίκως prolata est; quam Menander ἐπιδειχτιχῶς posuit.

(3) Illud etiam inter caetera ejus laude dignum videtur, quod locupletiora argumenta ex duplicibus negotiis delegerit ad scribendum; Evanthius, p. XLIII, éd. Lemaire. A la vérité, il ajoute : Excepta *Hecyra*, in qua unius Pamphili amor est, caeterae quinque binos adolescentes habent; mais, ainsi que nous l'avons dit, p. 18, note 4, Térence, avait probablement fondu dans sa pièce deux comédies sur le même sujet, de Ménandre et d'Apollodore : voy. Ritschl, *Parerga*, p. 324-327.

(4) Has personas (Charinus et Byrrhia) Terentius addidit fabulae, nam non sunt apud Menandrum, dit Donatus (*Ad Andriam*, act. II, sc. I, v. 1), et Térence ne les avait pas pris dans *La Périnthienne*, puisqu'il disait dans le prologue, v. 9 :

Menander fecit *Andriam* et Perinthiam :
Qui utramvis recte norit, ambas noverit.
Non ita dissimili sunt argumento, sed tamen
Dissimili oratione sunt factae, ac stylo.

quant de souffle, mais une des nécessités logiques de la Comédie de son temps. Il fallait bien songer un peu au plaisir de cette populace souveraine pour qui les Jeux avaient été institués, et, à défaut des gaietés malséantes que le bon goût austère et la dignité des bancs aristocratiques n'auraient pas tolérées, lui donner en spectacle une de ces histoires qu'elle aime tant, où il y eût quelque mouvement, de l'amour à fleur de peau, des péripéties inattendues et un dénoûment heureux qui répondît à ses sympathies.

A cette *contamination*, comme disaient les envieux (1), ne se bornait point le travail personnel de Térence : il donnait une forme plus dramatique à ses modèles, resserrait les monologues, abrégeait et restreignait les aparté, coupait les tirades par des interruptions qui animaient la scène (2). Son comique, un peu timide, cherchait à tromper l'œil et à mettre en scène de vrais personnages, nés à Rome, non des masques en carton peint renouvelés des Grecs. La sévérité de ses Pères est elle-même paternelle : c'est encore par amour qu'ils gourmandent leurs enfants; ils ont la vertu romaine, la dureté et l'abstinence, et n'autorisent jamais par leur exemple les égarements qu'ils

(1) *Contaminare* signifiait dans la langue de Térence Εἴρειν, Conserere, Insérer, Unir, Fondre deux pièces ensemble :

Nam quod rumores distulerunt malevoli
Multas contaminasse graecas, dum facit
Paucas latinas; factum hic esse non negat,
Neque se id pigere : et deinde facturum autumat;

Heautontimorumenos, prol., v. 16 :

voy. *Andria*, prol., v. 13-16. Mais il avait aussi une autre signification : Mêler une chose étrangère, Altérer, Corrompre; Térence lui-même disait dans l'*Eunuchus*, act. III, sc. v, v. 4 :

Ne hoc gaudium contaminet vita aegritudine aliqua,

et on lit dans le commentaire de Donatus *Ad Andriam*, prol., v. 16 : Proprie *Contaminare* est Manibus luto plenis aliquid attingere. Et *Contaminare* et Adtingere est, et Polluere. Les envieux faisaient un de ces jeux de mots si agréables au peuple dans toutes les langues : en disant qu'il fallait à Térence plusieurs pièces grecques pour en faire une seule, ce qu'il ne contestait pas, ils lui reprochaient de les gâter toutes. Voy. Grauert, *Historische und philologische Analekten*, p. 116-207.

(2) Bene inventa persona (Antiphonis) est, cui narret Chaerea, ne unus diu loquatur, ut apud Menandrum; Donatus, *Ad Eunuchum*, act. III, sc. IV, v. 1. Mire Terentius longae orationi interloquia quaedam adhibet, ut fastidium prolixitatis evitet; *Ibidem*, act. II, sc. II, v. 23, et v. 34 : Rursus Parmeno facetias dicit, et distinguit longiloquium parasiti. Melius quam Menander, quum hic illum (Demeam) ad jurgium promtiorem quam ad resalutandum faciat; Donatus, *Ad Adelphos*, act. I, sc. II, v. 1. Voy. aussi *Ad Andriam*, prol., v. 13.

devaient condamner. Aussi, même dans leurs plus grandes désobéissances, les Fils leur gardent-ils de la tendresse et quelque respect : tout en cédant à leur passion avec emportement, ils regrettent qu'elle soit la plus forte, et ce n'est plus seulement le bouillonnement du sang ou une attraction des sens, ils aiment parce qu'ils ont du cœur et ne peuvent s'empêcher d'aimer. Les Courtisanes rendent ces entraînements moins inexcusables : ce ne sont plus des coquines aux doigts crochus, tendant leurs lacs aux passants et vendant le plus cher qu'elles peuvent de l'amour en gros et en détail; elles aiment pour leur propre compte; portent même, sinon de la pudeur, une sorte de délicatesse dans le libertinage (1), et sans trop révolter le sentiment public, deviennent à la fin d'honnêtes mères de famille. Les Esclaves eux-mêmes se sont bien modifiés : ils n'ont rien perdu de leurs audaces, de leur verve et de leur esprit d'intrigue; continuent à ne pas se piquer de respect pour la loi barbare qui les opprime, et à l'occasion ne pratiquent pas la morale des gens délicats; mais ils ne sont plus impudents ni cyniques de parti pris, et s'approprient de leur mieux le langage et la décence de leurs maîtres. De forçats voués au bâton ils sont passés domestiques, un peu volontaires, un peu rudes en leurs réponses, parce qu'ils ne craignent pas d'être renvoyés avec un mauvais certificat, mais au fond aussi attachés que des chats et ne friponnant que dans l'intérêt de la maison. Le Parasite n'est pas non plus ce personnage ridicule et pansu, si honni des Athéniens, qui mangeait pour le plaisir de manger, sans regarder aux avanies ni à la sauce; il est devenu homme d'esprit et ne se laisse plus bafouer comme un sot (2) :

(1) Il dit même d'Antiphila, dans l'*Héautontimoruménos*, act. II, sc. I, v. 14 :

Bene ac pudice eductam, ignaram artis meretriciae,

et de Phanium, dans le *Phormion*, act. V, sc. III, v. 32 :

Perliberalis visa 'st.

(2) Gnathon lui-même fait ressortir cette différence :

Neque ridiculus esse, neque plagas pati
Possum. Quid ? Tu his rebus credis fieri ? Tota erras via.

sans doute il est resté gourmand, la gourmandise est le fond même de son caractère, mais il préfère les fins morceaux à la grosse viande et les goûte avant de les avaler; s'il flagorne encore les Amphitryons dont le cuisinier lui donne des espérances, c'est par nécessité,

La faute en est aux dieux, qui les firent si bêtes;

il croit surtout aux séductions de son esprit et aux mérites de sa bonne humeur, et quand il a bien mangé et beaucoup parlé se tient pour quitte envers son hôte (1). Térence voulait même donner aussi une physionomie romaine aux choses qui auraient dépaysé son public (2) : il faisait invoquer Junon aux femmes en couche (3) et flotter en signe de deuil les cheveux sur les épaules (4), établissait de sa propre autorité des maîtres du port à Athènes (5), y instituait des combats de gladiateurs (6), citait des proverbes latins (7), et pour signifier qu'un personnage n'avait plus rien à espérer ni à attendre, lui appliquait la formule usitée à Rome pour convier à un enterrement (8). Il ne

Olim isti fuit generi quondam quaestus apud [seclum prius.
Hoc novum est aucupium : ego adeo hanc [primus inveni viam;

Eunuchus, act. II, sc. II, v. 13.

(1) Tout parasite qu'il soit d'habitude, Phormion ne craint pas, dans la pièce qui porte son nom, de trouver que ceux qui n'ont pas de maison peuvent avoir raison contre ceux qui donnent à dîner, et de prendre sous sa protection les amours très-risqués du fils de son Amphitryon ordinaire.

(2) Donatus l'avait remarqué dans une note que nous citerons tout à l'heure.

(3) *Andria*, act. III, sc. I, v. 15; *Adelphi*, act. III, sc. IV, v. 41 : c'était Diane qu'en pareille circonstance on invoquait à Athènes.

(4) Capillus passus, prolixus, circum caput Rejectus negligenter;

Heautontimorumenos, act. II, sc. III, v. 49 : voy. Horace, *Sermones*, l. I, sat. VIII, v. 23. Donatus dit dans sa remarque sur un vers où il est également question d'une jeune fille qui pleure sa mère : Apollodorus (l'auteur grec du *Phormion*) tonsorem ipsum nuntium facit, qui dicat se nuper puellae comam ob luctum abstulisse : quod scio mutasse Terentium ne externis moribus spectatorem romanum offenderet; *Ad Phormionem*, act. I, sc. II, v. 41.

(5) *Phormio*, act. I, sc. II, v. 100 : voy. Plaute, *Trinumus*, act. III, v. 761, et Bulengerus, *De Vectigalibus*, ch. VI.

(6) *Phormio*, act. V, sc. VII, v. 71 : voy. Aulu-Gelle, l. VII, ch. 3.

(7) Lupus in fabula; *Adelphi*, act. IV, sc. I, v. 21 : voy. Cicéron, *Ad Atticum*, l. XIII, let. 23, et Servius, *Ad Virgilium*, égl. IX, v. 54. Ita fugias, ne praeter casam, quod aiunt; *Phormio*, act. V, sc. II, v. 3 : voy. Gronovius, *Observationes*, l. III, ch. 9.

(8) Exsequias Chremeti quibus est commo- [dum ire, hem! tempus est;

Phormio, act. V, sc. VIII, v. 37.

restait rien de grec que quelques données indispensables à la pièce : des enfants perdus volontairement ou volés, des filles violées pendant la nuit par des inconnus qui n'ont pas dit leur nom, des courtisanes ôtant leurs bijoux pour sortir conformément à la loi d'Athènes, afin de les mettre sous les yeux des autres personnages (1).

Tel était ce poëte prétendûment populaire : un esprit délicat et laborieux, plus soucieux des convenances et du goût de la classe patricienne que des contentements du bas-peuple. Sa qualité maîtresse était l'urbanité, la politesse de la pensée, l'élégance de l'expression (2), la réserve même dans le badinage et le bon goût dans la plaisanterie : sa gaieté n'était que de l'enjouement et ne faisait point de bruit; il n'oubliait pas dans les situations les plus comiques que la gravité seyait aux Romains (3) et s'inquiétait beaucoup trop du côté juste des choses pour jouer insoucieusement avec elles ainsi qu'avait fait Plaute (4). Il fallait être soi-même un délicat pour apprécier complétement tous ses mérites (5), pour se plaire avec des personnages d'aussi bonne compagnie, sympathiser à des sentiments si bien polis et goûter avec une sorte de dilettantisme la précision du style et la propriété des termes. En cela surtout

(1) Interea aurum sibi clam mulier demit,
[dat mihi ut auferam;
Eunuchus, act. IV, sc. 1.

(2) Cicéron à qui l'on peut s'en rapporter quand il s'agit de la propriété et de l'élégance du langage, disait en parlant de Térence :

Quicquid come loquens ac omnia dulcia di-
[cens.

(3) *Tristitia* faisait même partie du décorum du magistrat; Tacite, *Agricola*, ch. IX. Aussi *Tristis* se prenait-il en très-bonne part : voy. Plaute, *Casina*, act. III, sc. II, dernier vers, et Térence, *Andria*, act. V, sc. II, v. 16.

(4) Boileau, dont le goût un peu sec était si sûr, disait selon le *Bolœana* de Monchesnay : Térence... ne cherche point à faire rire, ce qu'affectent surtout les autres comiques : il ne s'étudie qu'à dire des choses raisonnables; *Œuvres complètes*, p. 467, 1re col., éd. de M. Chéron. Probablement cette gravité du langage faisait partie de cet *ethesis*, que Varron admirait tant; dans Nonius Marcellus, s. v. POSCERE.

(5) Un critique d'un grand goût, qui comprenait merveilleusement l'Antiquité, a cependant dit : « C'est l'expression même de la nature, une naïveté inimitable qui plaît et qui attendrit par le simple récit d'un fait très-commun; » mais Fénelon était assez éperdument classique pour avoir fait le *Télémaque* avec préméditation. Nous goûtons beaucoup plus le jugement un peu rude de

consistait la supériorité de Térence (1); mais la parole exerçait tant d'influence à Rome sur la décision des affaires et la fortune des candidats au pouvoir, qu'il n'était pas nécessaire d'être lettré pour se connaître en beau langage et en apprécier toute l'importance : on se préoccupait en plein Forum de la langue pour elle-même, on en discutait la pureté et l'on en reconnaissait l'élégance, comme dans une Académie qui n'aurait eu rien à faire qu'un dictionnaire (2). Malheureusement Térence n'avait d'un dramaturge que l'esprit littéraire, l'observation des caractères (3) et la volonté de composer des comédies. Tout en voulant rester Romain (4), il devenait beaucoup

Macaulay; il disait en parlant de Plaute dans son *Essai sur Machiavel* : We infinitely prefer the slovenly exuberance of his fancy and the clumsy vigour of his diction to the artfully disguised poverty and elegant language of Terence.

(1) Sciendum est Terentium, propter solam proprietatem omnibus comicis esse praepositum; Servius, *Ad Aeneidos* l. I, v. 410. Selon M. Becker, *De comicis Romanorum Fabulis*, p. 82, César aurait voulu dire dans sa célèbre épigramme, *puro sermone* Terentium aequalem esse Graeco poetae, non autem *vi ac virtute comica*. Le disert (Cicéron, *Brutus*, ch. XXXXV) et élégant (Apulée, *Apologia*, ch. XII) Afranius songeait sans doute à son style en disant dans le vers des *Compitalia*, qui nous a été conservé par Suétone, *De Viris inlustribus*, P. I, p. 33, éd. de Reifferscheid :

Terenti non consimilem dicas quempiam.

C'est probablement en ce sens qu'il faut entendre l'*ars* que lui reconnaissait Horace :
Dicitur
Vincere Caecilius gravitate, Terentius arte;
Epistolarum l. II, ép. I, v. 59.

Il se distinguait en cela des autres comiques de son École : Caecilium et Pacuvium male locutos videmus; Cicéron, *Ibidem*, ch. LXXIV. Voy. sur son appréciation, un des articles les plus pénétrants et les plus charmants de M. Sainte-Beuve; *Nouveaux Lundis*, t. V, p. 330-370.

(2) Presque toute la polémique des satires de Lucilius roule sur le langage, et Térence regardait la correction et la pureté de son style comme un de ses grands moyens de succès. Il dit aux spectateurs, dans le prologue de l'*Héautontimoruménos*, v. 46 :

In hac est pura oratio,

et ce qui le blesse le plus dans les attaques du Malveillant, c'est qu'il reprochait à ses comédies,

Tenui esse oratione, et scriptura levi;
Phormio, prol., v. 5.

(3) Rien n'est plus vrai que ce père intraitable, qui, par ses exigences et ses duretés, a forcé son fils de s'expatrier, et s'écrie quand il le sait de retour :

Faciat quod lubet :
Sumat, consumat, perdat, decretum est pati,
Dum illum modo habeam mecum;
Heautontimorumenos, act. III, sc. 1.

Ces deux frères des *Adelphes*, qui ne se montrent pas à la fin tels qu'ils étaient d'abord, ne sont nullement illogiques, comme on l'a si souvent prétendu : l'inconsistance est dans leur caractère; ce sont des *Athéniens*, très-légers, très-mobiles, qui reviendront le lendemain à leurs premiers errements. Peut-être ne faut-il faire d'exception que pour ce personnage au comble de la colère, qui, lorsqu'il a son drôle sous la main, renvoie sa vengeance à un temps plus propice :

Cur non habeo spatium, ut de te sumam supplicium ut volo?
Namque hocce tempus praecavere mihi me, haud te ulcisci sinit;
Andria, act. III, sc. 10.

(4) Il retranchait tous ces détails de bonne

trop Athénien par la nature de ses sujets, les traduisait en Prix-d'honneur plus qu'en poëte comique (1) et en observateur des mœurs (2), et se contentait pour le dénoûment d'une de ces inventions à la fois invraisemblables et banales qui se trouvaient avec les accessoires dans les magasins du théâtre (3). Il en usait seulement avec plus de sobriété, mettait plus d'adresse dans leur agencement et n'aurait pas fait mouvoir l'action avec des câbles quand il lui suffisait d'une simple ficelle. Sa pièce la plus applaudie, l'*Eunuque* (4), est si chargée de personnages et d'incidents que pour en bien expliquer le sujet il faudrait écrire une nouvelle (5). Tout se meut autour de Thaïs, une fille de plaisir qui ne manque pas d'une sorte de charme, quoique elle ait deux amants en pied, et les aime tour à tour selon l'occasion et l'intérêt du moment. Le plus choyé des deux, le plus riche, est un soudard, gonflé de vanité et de

chère, si communs dans les poëtes de l'École de Ménandre, que Plaute lui-même avait conservés : *Amphitruo*, act. I. v. 163 ; *Aulularia*, act. II, v. 354-68 ; *Miles gloriosus*, act. III, v. 759 ; *Persa*, act. I, v. 111 ; *Pseudulus*, act. I, v. 162. Ses personnages n'ont plus de répugnances systématiques pour le mariage et sont heureux comme de vrais Romains d'avoir des enfants, quoique les Athéniens les trouvassent une charge très-gênante et désirassent beaucoup n'en pas avoir : voy. Ménandre, Ἐπίκληρος, fr. 4 ; Προεγκαλῶν, fr. 2, et fr. incert. 110.

(1) Nous avons déjà cité cette courtisane qui dit sans façon à un amant qu'elle aime, en lui parlant d'un amant qu'elle n'aime pas :

Sine illum priores partes hosce aliquot dies
Apud me habere ;

Eunuchus, act. I, v. 71.

(2) La fidélité, si souvent vantée, de Térence aux mœurs n'est pas du tout la peinture exacte des usages extérieurs, mais la conformité du langage des personnages à leur caractère. Donatus l'avait fort bien reconnu : Illud quoque mirabile... quod nihil ad populum facit (Terentius), actorem velut ex tragoedia loqui : quod vitium Plauti frequentissimum est ; *De Comoedia*, p. XLIII.

(3) Des rencontres inexpliquées et inexplicables, qui, selon les besoins de la pièce, compromettaient ou arrangeaient tout ; des reconnaissances tellement extraordinaires qu'on aurait eu raison de les tenir pour impossibles, si elles n'eussent été nécessaires au dénouement ; la singulière faculté d'entendre à point nommé ce qu'on avait intérêt à savoir, sans être vu des personnes dont on désirait se cacher :

Numquam commodius unquam herum audivi loqui ;
Heautontimorumenos, act. III, sc. II, v. 47.

Nisi quidquid est, procul hinc lubet prius quid sit, sciscitari ;

Eunuchus, act. III, sc. IV, v. 10.

(4) Acta est tanto successu ac plausu atque suffragio, ut rursus esset vendita, et ageretur iterum pro nova : proque ea pretium, quod nulli ante ipsam fabulam contigit, octo millibus sestertium numerarent poetae ; Donatus, *préface*.

(5) Elle est bien connue en France par la traduction de La Fontaine et l'imitation qu'en ont faite Brueys et Palaprat, *Le Muet*.

sottise, qui lui donne valeur en compte une esclave charmante nommée Pamphila. Pour ne pas être trop distancé, le numéro deux, Phédria, un joli garçon bien prodigue et bien bête, qu'elle aimerait volontiers tout seul, si le cœur entrait pour quelque chose dans ces commerces-là, lui a promis une curiosité très-appréciée, un eunuque. Mais Phédria se trouve avoir un jeune frère, plus étourdi encore et plus violent dans ses passions, qui s'éprend d'un amour foudroyant pour Pamphila, veut la revoir à tout prix et obtient de l'esclave, chargé de conduire l'eunuque chez Thaïs qu'il l'y mènera à sa place. Voilà donc le loup dans la bergerie, un loup qu'on croit édenté, dont personne ne se méfie, et il s'y comporte en loup affamé qui a toutes ses dents. Heureusement la pauvre Pamphila n'est pas une étrangère : elle est selon l'usage reconnue pour citoyenne, fille de citoyen, et le faux eunuque réparera ses torts en l'épousant légalement. Quant à Thaïs, elle continue son ménage à trois : Phédria reste l'ami du cœur, et le bravache, toujours glorieux de sa personne et de son rôle, se contentera de la desserte et subviendra aux besoins de la maison. Le sujet du *Phormion* est encore plus compliqué et plus double ; les nombreux personnages ont aussi, chacun, leur physionomie personnelle, un peu effacée comme tout le comique de Térence, mais parfaitement distincte, et par extraordinaire il y a vraiment du mouvement dans la pièce. Une loi d'Athènes obligeait le plus proche parent d'une orpheline de l'épouser ou de lui donner une dot (1) : Phormion, un drôle d'assez bonne compagnie et de grand appétit, qui entreprend avec plaisir tout ce

(1) Dans l'impossibilité de rattacher sa pièce par d'ingénieuses modifications à une loi romaine, Térence était obligé d'en expliquer catégoriquement l'hypothèse :

Lex est, ut orbae, qui sint genere proxumi,
Eis nubant : et illos ducere eadem haec lex [jubet;

Act. I, sc. II, v. 75.

Voy. aussi *Adelphi*, act. IV, sc. V, v. 16. Tout cela semblait assez étrange à un public romain pour rendre le succès beaucoup plus difficile.

qui concerne son état de parasite et d'intrigant, notamment les affaires d'amour, s'en fait un ingénieux moyen de fourberie. Il cite devant le magistrat un jeune homme dont il veut servir la passion, pose audacieusement en fait qu'il est le plus proche parent de sa maîtresse et le somme de l'épouser conformément à la loi. Antiphon, enchanté de l'obligation, ne trouve rien à répondre et se laisse condamner. Démiphon revient le jour même d'un petit voyage, et apprend en arrivant que son fils est marié par autorité de justice avec une prétendue parente dont personne ne connaît la famille. Naturellement il veut faire casser cet arrêt et se croit sûr d'y réussir. Phormion paye encore d'audace : la parenté est positive; le procès, bien jugé, et d'ailleurs le mariage est dûment consommé; mais, avec un peu de complaisance réciproque, l'affaire pourrait s'arranger. Phanium lui plaît, et il serait très-disposé à prendre le mariage d'Antiphon à son compte moyennant une dot suffisante : trente mines, dont Phédria, un autre de ses protégés, a le plus grand besoin pour s'acheter une esclave qu'il désire beaucoup. Trente mines sont une grosse somme, difficile à gagner, et plus dure encore à donner quand on l'a gagnée; enfin cependant Démiphon s'exécute, et les deux marchés se concluent avec son argent. Mais tout à coup Phanium est reconnue pour la fille naturelle et très-secrète d'un bonhomme fort épouvanté de la colère et des rancunes de sa terrible épouse; il lâche à son tour tout l'argent que Phormion veut en tirer, et après bien des débats et des anxiétés, la satisfaction de tout le monde est complète : Antiphon garde sa femme, et Phédria reste en possession de sa maîtresse; les deux vieillards dupés sont eux-mêmes très-contents de leur journée, et le parasite va souper en ville. Tout cela était sans doute très-ingénieux, très-habilement dit, et devait agréer aux amateurs de la littérature grecque, qui ne venaient au théâtre que pour continuer leurs lec-

tures favorites. Mais les spectateurs ordinaires n'y apportaient qu'une intelligence inculte et une nature violente, et ceux-là trouvaient le dialogue de Térence traînant et insuffisamment relevé : son comique leur semblait apprêté ; sa gaieté, trop contenue. Ils ne sentaient pas assez la réalité de certains personnages, essentiellement Athéniens (1), pour apercevoir sous leur masque la figure de quelqu'un de leurs voisins et s'en amuser à gorge déployée (2). Les lettrés eux-mêmes lui reprochaient un peu de froideur et de monotonie, de l'inhabileté dans la disposition de l'intrigue (3), et une absence complète d'originalité et de verve (4). Malgré d'incontestables progrès dans la conception des pièces, un sujet moins simple, plus intéressant et mieux conduit, cette adaptation de la Comédie grecque à la civilisation romaine n'avait point réussi et ne pouvait pas réussir ; les choses ne s'y prêtaient pas et, comme il arrive

(1) Ainsi, par exemple, ce Phormion qui regardait l'esprit comme la première qualité d'un homme, et se croyait quitte envers sa conscience quand il avait réussi dans son entreprise, quelle qu'elle fût, était un Athénien. Ménédème, le Bourreau de soi-même, qui réfléchit sur tout ce qu'il a fait, s'en repent et veut s'en punir ; Chrémès, un bonhomme, quand il est sorti de sa maison, s'occupant plus des affaires du voisin que des siennes ; Sostrata, une matrone qui n'est ni aimée ni respectée de son époux, et prend comme à tâche de justifier l'indifférence et l'ennui qu'elle lui inspire ; Dorion, le marchand public de jolies filles, et Thrason, le soldat lâche et fanfaron de l'*Eunuchus*, ne sont pas non plus des Romains.

(2) Les spectateurs voulaient pouvoir se dire en se regardant les uns les autres :

Mutato nomine de te
Fabula narratur.

(3) Ainsi, dans le *Phormion*, une des meilleures pièces esthétiquement parlant, il y a deux actions n'ayant aucun autre lien que d'être menées par le même fourbe, et au cinquième acte il ne s'agit plus ni de l'une ni de l'autre, mais de savoir si Phormion profitera de l'argent qu'il a escroqué.

(4) Volcatius, un expert en poésie (Pline, *Hist. nat.* l. XI, ch. 43), ne lui attribuait que la sixième place (dans Aulu-Gelle, l. XV, ch. 24), et ce n'est pas, comme on l'a imaginé, putidum ac supinum judicium ; Rutgers, *Variarum Lectionum* l. IV, p. 437. Selon Ladewig, *Ueber den Kanon des Volcatius Sedigitus*, p. 11 : Er ordnete daher die Dichter nach dem grösseren oder geringeren Grade von Originalität, den sie bei ihrer Arbeit gezeigt hatten. Mais c'était méconnaître complétement l'esprit de la critique romaine, et Volcatius n'aurait eu alors aucune raison de placer Caecilius en tête : voy. Teuffel, *Rheinisches Museum*, t. VIII, p. 26. M. Iber, *De Volcati Sedigiti Canone*, 1865, s'autorisant d'un fragment de Varron (dans Charisius, p. 215) a développé une idée déjà émise par M. O. Jahn (*Berichte und Verhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 1850, t. II, p. 107), et a prétendu que Volcatius avait classé les comiques d'après leur degré de pathétique, oubliant sans doute qu'il donnait la seconde place à Plaute et la huitième à Trabéa. Nous supposerions plutôt qu'en sa qualité de connaisseur, Volcatius jugeait d'un point de vue tout esthétique, d'après l'habileté de la composition et la force comique.

toujours, les hommes eux-mêmes avaient manqué. Pour goûter pleinement la littérature classique et s'en faire un divertissement habituel, il eût fallu au Peuple plus de poésie naturelle et de culture, un appétit de vérité matérielle moins impérieux, une gaieté plus recueillie et plus délicate, un bon sens moins positif et un esprit moins âpre.

CHAPITRE III

La Comédie romaine (1).

L'anthropomorphisme était à la surface et au fond de toutes les croyances païennes. Les danses silencieuses et presque immobiles que, dans un de ces moments de superstition qu'inspirent souvent aux plus fermes les grandes calamités publiques, le Sénat avait empruntées aux Étrusques, semblèrent à la jeunesse romaine bien graves pour plaire suffisamment aux dieux. Elle y ajouta de sa propre autorité ces attaques dialoguées, d'une gaieté si âcre et si goûtée dans tout le Latium (2). Pour donner à l'insolence ses coudées franches et dépayser les ressentiments, on s'y cachait soigneusement la figure (3), et les importateurs de cet amusement voulaient lui conserver toute sa vivacité et ses libertés : ils prirent leurs précautions et conti-

(1) Nous ne possédons plus que des fragments insignifiants du Théâtre romain, et quand les monuments d'un genre particulier à un peuple ont tous péri, l'histoire littéraire en est réduite à des généralités ou à des conjectures toujours un peu aventureuses. Les témoignages eux-mêmes trompent. A une époque encore si neuve et si indifférente aux choses de l'esprit, les genres ne pouvaient être ni caractérisés d'une manière nette ni invariablement arrêtés, et la nomenclature n'était pas faite. Souvent les grammairiens ont désigné sous le même nom des formes très-diverses et distingué par des appellations différentes des formes identiques Cette confusion était inévitable, et de plus, ils connaissaient fort mal l'histoire du Théâtre, mêlaient les temps et les lieux, ne distinguaient pas les sources grecques des sources latines, et s'en rapportaient aveuglément à de mauvais scoliastes, qui n'avaient aucun autre titre à leur confiance que d'avoir écrit avant eux. Ces textes, si justement suspects, ne nous sont pas même parvenus intacts : beaucoup de passages nécessaires au sens ont été perdus, d'autres ont été interpolés par des écrivains qui ne les comprenaient pas toujours, et il y en a qui, comme dans Festus par exemple, ont été restitués arbitrairement et de la manière la plus fautive. Il faut choisir dans le tas les opinions les plus probables, les interpréter et les développer sans chercher à concilier les contradictions.

(2) Le goût, nous pourrions dire l'usage, s'en conserva toujours à Rome, même dans la classe élevée. Quintilien disait encore, l. IV, ch. 3 : Nihil autem vetabat et componi materias in hoc idoneas (dans les jeux des jeunes gens) ut controversiae permistis salibus fingerentur, vel res proponi singulas ad juvenum talem exercitationem. Quin illae ipsae, quae *dicta* sunt ac vocantur, quas certis diebus festae licentiae dicere solebamus, si paullum adhibita ratione fingerentur, etc.

(3) Virgile, *Georgicon* l. II, v. 387. Voy. ci-dessus, p. 84, note 4.

nuèrent à dissimuler leur personnalité sous un masque (1). C'était même, selon toute apparence, une sorte de nécessité. Par un de ces hasards trop illogiques et trop fortuits pour que l'histoire en indique les causes, ces dialogues s'étaient acquis une plus grande renommée à Atella, et ils en prirent le nom à Rome (2) : ils en suivaient les traditions, reproduisaient, comme dans la ville osque, des caractères fixés depuis longtemps par le succès, ayant des ridicules, un costume et des traits particuliers (3). On s'efforçait, même dans les campagnes, de rendre ces aggressions plus vives et plus plaisantes en leur donnant une cadence rhythmique (4). En cela aussi les jeunes Romains auraient voulu imiter pleinement leurs devanciers, mais ils n'étaient pas poëtes ; leur éducation toute politique ne leur avait appris ni à manier habilement la langue ni à travailler leur pensée, et l'accentuation rude et lâche de leurs vers saturniens n'ajoutait aucun mérite de forme à l'âpreté et à la violence des injures. Aussi, quand les danses eurent perdu leur caractère religieux et ne furent plus que des exercices bourgeois entachés de mollesse et d'obscénité (5), quand la Loi prétendit protéger la République dans la dignité de chaque citoyen (6) et ne permit à la satire que des généralités qui en réalité n'attaquaient et par

(1) Diomède, l. III, p. 489 ; Festus, s. v. PERSONATA.

(2) On a cru longtemps, sur la foi de Suétone (*De Viris inlustribus*, P. I, p. 14, éd. de Reifferscheid), que l'Atellane était originaire d'Atella, et c'était encore l'opinion de M. Mommsen dans un de ses premiers ouvrages (*Unteritalische Dialekte*, p. 118) ; mais il a reconnu plus tard que cette comédie plus ou moins improvisée, à caractères fixes, était très-ancienne dans le Latium : voy. *Römische Geschichte*, t. I, p. 148, et t. II, p. 419. Évanthius disait, p. XLIV : Atellanas a civitate Campaniae, ubi actitatae sunt *plurimae*, et non *primae*.

(3) In Atellana, oscae personae, ut Maccus ; Diomède, l. III, p. 489 *Cascum* significat Vetus..... Item significant in Atellanis aliquot Pappum senem, quod Osci *Casnar* appellant ; Varron, *De Lingua Latina*, p. 315, éd. de Spengel.

(4) Fescennina per hanc inventa licentia morem
Versibus alternis opprobria rustica fudit ;
Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 145.

(5) *Saltatio, umbra luxuriae*, disait Cicéron ; Nemo fere saltat sobrius, nisi forte insanit ; *Pro Murena*, ch. VI.

(6) Quin etiam lex
Poenaque lata, malo quae nollet carmine quenquam
Describi : vertere modum formidine fustis ;
Horace, *l. l.*, v. 152.

Voy. Cicéron, *De Republica*, l. IV (dans saint Augustin, *De Civitate Dei*, l. II, ch. 9), et Cornificius, *Rhetorica ad Herennium*, l. I, ch. 14, et l. II, ch. 13.

conséquent n'amusaient personne (1), les dialogues atellans, dépouillés de tout ce qui leur donnait du piquant, tombèrent en désuétude. Il ne resta plus au peuple, en fait de plaisir dramatique, que les pâles imitations de la comédie grecque, et leur gaieté oiseuse et froide, également contraire à la gravité gourmée des patriciens et à l'amour du gros rire de la plèbe, ne parvenait même pas à tenir les spectateurs éveillés (2). On eut bien l'idée d'y intercaler des Cantates, de ranimer par une musique plus caractérisée l'attention des auditeurs, et de la retenir par une mimique plus accentuée et plus parlante; mais il fallait alors interrompre l'action et détruire l'illusion dans son principe. C'était ravaler le plaisir tout intellectuel qu'on va chercher au théâtre à ne plus être qu'une jouissance de l'oreille ou la satisfaction vaniteuse de comprendre des gestes qui n'étaient pas toujours compréhensibles.

Plaute, dont l'art, fort indifférent à toutes les règles de bonne composition, ne voulait relever que de sa fantaisie et du rire des spectateurs, n'avait pas même craint d'orner ses comédies de prises de bec à l'instar des Atellanes : au milieu de l'action, les personnages s'arrêtaient, interrompaient la pièce et s'attaquaient d'injures (3). Mais ces rôles d'occasion, superposés au sujet, ne répugnaient pas moins au bon sens toujours pressé de la foule qu'au sentiment dramatique des connaisseurs, et l'on abandonna ces scènes épisodiques à des acteurs spéciaux. Lorsque la représentation venait à être suspendue par la nécessité de changer les décors ou d'accorder quelque repos

(1) Ainsi, par exemple, dans le *Pannuceati*, Pomponius appelait les épouses à dot, *vetulae*, *varicosae*, *vafrae;* dans Nonius Marcellus, p. 98.

(2) Dormienteis spectatores metuis ne e [somno excites;
Mercator, act. I, v. 157.

(3) Voy. ci-dessus, p. 274, note 1. C'est en pensant au caractère et à la popularité des Atellanes, que Plaute disait, *Casina*, act. V, v. 697 :

Nunc praesidem heic, Pardalisca,
Esse, qui hinc exeat, eum ut ludibrio habeas,

et v. 701 :

Et illi audacius licet, quae vis, libere
Proloqui.

aux comédiens en titre, ils intervenaient de leur chef et remplaçaient par leurs dialogues le concerto des joueurs de flûtes (1). Ces intermèdes n'avaient eu d'abord que la longueur rigoureusement nécessaire : on ne songeait qu'à empêcher l'annulation des Jeux en occupant les entr'actes (2); mais quand le public, accouru des campagnes (3), se montra plus sensible à ce comique grossier, on voulut exploiter son goût au profit de la représentation, et on les étendit; puis, pour ne pas mêler ensemble des choses disparates, pour ne pas distraire l'attention et la tirailler en sens divers, on ne les produisit qu'à la fin de la pièce, quand tous les personnages, n'ayant plus rien à dire, eurent quitté définitivement la scène (4). Bientôt même le succès

(1) *Choraulicae* : voy. Wolf, *De Actibus et Scenis apud Plautum et Terentium*, p. 14, note 1. Ces intermèdes de musique s'appelaient *Embolia*. Illa dicteria, si ante fabulam erant, dicebantur εἰσόδια; si in media fabula interponerentur, ἔμβολα... Si in fine fabulae, ἐξόδια; Scaliger, *Notae in Manilium*, l. v, p. 399, éd. de 1600. On continua aussi à donner le nom d'*Emboliarii* aux acteurs qui y jouaient : voy. Pline, *Historiae naturalis* l. VII, ch. XLIX, par. 5, et Orelli, *Inscriptiones*, n° 2613. Cette origine des Atellanes de théâtre est indiquée dans deux passages beaucoup trop négligés jusqu'ici. Orchestra, locus in scaena, quo..... non admittebantur histriones, nisi tantum interim dum fabulae explicarentur, quae sine ipsis explicari non poterant, disait Festus, s. v. ORCHESTRA (voy. Hermann, *Opuscula*, t. V, p. 256), et Donatus (p. XLV) parle des *compitalia ludicra* (les plaisanteries de carrefour ou en usage aux Fêtes compitales), admixto pronuntiationis modulo (une accentuation plus marquée) quo, dum actus commutarentur, populus detinebatur. On avait même quelquefois recours à des exhibitions de funambules, mais leur succès nuisait à celui de la pièce (*Hecyra*, 2e prol., v. 1-5), et l'on s'en tint à de petits jeux dramatiques, dont la tradition nous a transmis l'usage. Dans *La divotissima Rappresentatione della serafica vergine e sposa di Cristo santa Chiara d'Assisi, raccolta dal R. P. Baccelliere fra Ludovico Nuti d'Assisi*, Siena, vers 1580, il y a en note à la fin de chaque scène *faciati intermedio*, et dans les entr'actes de l'*Alceste* de Quinault, on intercalait, devant Louis XIV et sa cour, les jeux grotesques de Polichinelle et de Scaramouche; Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article *Art dramatique*, paragraphe de l'Opéra.

(2) Si ludius constitit, aut tibicen repente conticuit, aut puer ille patrimus et matrimus si terram non tenuit, aut thensum, aut lorum omisit... ludi sunt non rite facti, eaque errata expiantur, et mentes deorum immortalium ludorum instauratione placantur; Cicéron, *De Haruspicum Responsis*, ch. XI. Actus fabulae sic agebant colligatos, ut per intervalla, quae quidem erant minima, saltem unus histrio relinqueretur, aut frequentius complures alternis inter se versiculis disserentes; Victor, *De Comoedia*, p. LXII, éd. de Lemaire. Cet amalgame de choses différentes, qui avait déjà produit la *Satire*, se retrouve dans les *Farcitures* du moyen âge et dans nos premières *Farces*.

(3) Depuis les Jeux donnés par Pompée, les Romains de la banlieue Manus movere maluerunt in theatro ac circo quam in segetibus ac vinetis; Varron, *De Re rustica*, l. II, préface.

(4) L'*Exodium*, 'Εξόδιον, signifiait littéralement Sortie, et le sens qu'on y attachait changea avec les usages du théâtre. Ce fut d'abord en Grèce une dernière partie de la pièce que le Chœur chantait en quittant la scène : Μέλος δέ τι ἐξόδιον (καλεῖται), ὃ ἐξιόντες ᾖδον· Pollux, l. IV, par. 108 : voy. Plutarque, *Crassus*, ch. XXXIII, par. 5. A Rome,

engagea à les développer encore davantage : elles devinrent de véritables pièces, méditées à loisir et soigneusement écrites, qui se grossissaient à leur tour de plaisanteries hors cadre (1) et de cantates (2).

Mais, malgré ces préoccupations littéraires et ces changements, les Atellanes ne modifièrent pas sensiblement leur esprit ni leur caractère. L'action y resta à peu près nulle (3) ; c'était un tableau parlant plutôt qu'une histoire : quand ils ne se traduisaient pas eux-mêmes en ridicule, les personnages, peu nombreux (4) et très-peu variés, s'insultaient à tour de rôle en forçant leur voix ou en se donnant complaisamment la réplique. Ce n'était pas des hommes du temps présent, soucieux de leur

où le Chœur n'exista jamais d'une manière régulière, l'*Exodium* semble avoir toujours été indépendant de la pièce.

Dignus principio exitus, exodiumque seque-[tur,

disait déjà Lucilius, et Tertullien confirmait encore son témoignage trois cents ans après : Producam itaque (*sc.* Exodium), velut ἐπικιθάρισμα, post fabulam totam; *In Valentinianum*, ch. XXXIII. C'était ce que Suidas appelait Ἐπεισόδιον : τὸ εἰσφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν, ἔξω τῆς ὑποθέσεως ὄν· t. I, P. I, col. 379. Le caractère joyeux de l'*Exodium* nous est positivement attesté par un vieux scoliaste de Juvénal : Exodiarius apud Veteres in fine ludorum intrabat, quod ridiculus foret : ut quidquid lacrimarum atque tristitiae adscivissent ex tragicis affectibus, hujus spectaculi risus detergeret; *Ad Sat.* III, v. 175. *Exodium* prit ainsi le sens de Petite pièce (*Scenicum exodium*; Suétone, *Domitianus*, ch. X), et comme le spectacle finissait habituellement par une Atellane, il en devint une sorte de synonyme (*Atellanicum exodium*; Suétone, *Tiberius*, ch. XLV) : Pomponius inscripsit exodium quoddam *Pythonem Gorgonium*; Scaliger, in Varronem, *De Lingua Latina*, p. 150. Lydus a même dit dans un passage où il voulait expliquer les Atellanes : Ἀτελλάνη δέ ἐστιν ἡ τῶν λεγομένων ἐξοδιαρίων· *De Magistratibus Populi Romani*, l. I, ch. 40. *Exodiarius* signifia un Acteur de petites pièces, un Méchant bouffon : Mimus in locum Atellani Exodiarius successit; Cicéron, *Ad Diversos*, l. IX, let. 16. Ut in omni spectaculo, Exodiario, venatori, aurigae et histrionum generi omni; Ammien Marcellin, l. XXVIII, ch. IV, p. 536, éd. de 1681. Voy. aussi Orelli, *Inscriptiones*, n° 2591.

(1) Juventus, histrionibus fabellarum actu relicto ipso (*relicto*, *ipsa* dans le plus ancien manuscrit connu de la première décade, conservé à la B. de Médicis, et publié par Alschefsky, t. II, p. 145) inter se more antiquo ridicula intexta versibus jactitare coepit, quae inde (*unde exorta, quae*, dans le manuscrit de Médicis) exodia postea appellata, consertaque (*conservataque* dans le manuscrit de Médicis) fabellis potissimum Atellanis sunt, disait Tite-Live, l. VII, ch. 2.

(2) Voy. Suétone, *Tiberius*, ch. XLV; *Nero*, ch. XXXIX, et *Galba*, ch. XIII.

(3) In se non habent, nisi vetustam elegantiam; Donatus, *Térence*, t. I, p. XLVII, éd. de Lemaire. Elles n'avaient à proprement parler ni action ni intrigue; *Atellanae tricae*, disait Varron, dans Nonius, s. v. TRICAE, p. 5.

Sunt apinae tricaeque et si quid vilius istis;

Martial, *Epigrammatum* l. XIV, ép. I, v. 7. Voy. aussi Arnobe, *Adversus Gentes*, l. V, p. 176, éd. de 1651.

(4) In his enim (fabulis Palliatis), etiamsi latinae sunt, graeca omnia servantur : nam latinae fabulae per pauciores agebantur personas, ut Atellanae, Togatae et hujusmodi aliae; Cicéron, *In Q. Caecilium*, ch. XV.

décorum et se respectant jusque dans leurs travers, mais des caractères de théâtre, fixés comme un papillon sur un bouchon, qui étalaient leur comique et le montraient du doigt, se tiraient eux-mêmes la langue et se rattachaient beaucoup plus à la tradition qu'à la réalité. Leurs ridicules n'appartenaient même au peuple romain que par les côtés les plus infimes de la nature humaine, par un développement éhonté de la personnalité, des amours de bête en rut et des avidités de manger n'importe quoi pour la faim à venir (1) : c'était, en un mot, des ridicules grossiers, sentant l'Osque et le fumier des champs (2), qui relevaient encore à leurs yeux les gens de la ville et leur agréaient comme une flatterie. La forme répondait à la pensée : l'auteur continuait à se servir de la vieille langue rude et compacte qu'on parlait dans la banlieue (3), et les acteurs enjolivaient leur rôle de grossiers lazzi (4) et de ces brutalités du pied et de la main qui font encore maintenant la joie du public des foires. Le rhythme, à peine marqué d'abord, s'accentua de plus en plus et se régularisa dans les pièces de Novius et de Pompo-

(1) C'était le comique essentiel d'un des Caractères les plus populaires, le *Manducus*. Novius en avait sans doute fait le sujet principal du *Manducones*, et Pomponius, de son *Pytho Gorgonius* : voy. Lucilius, *Satyrarum* l. XXX ; dans Nonius, s. v. GEMIAE (GUMIAE ?), p. 81.

(2) Cicéron, *Ad Familiares*, l. VII, let. 1, appelait les Atellanes *Osci ludi*, et Tacite, *Annalium* l. IV, ch. 14, disait encore *Oscum quondam ludicrum*.

(3) Voy. le septième Excursus.

Manserunt hodieque manent vestigia ruris,

disait encore Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 160. *Scorta* appellantur Meretrices ex consuetudine rusticorum, qui, ut est apud Atellanos antiquos, solebant dicere se attulisse pro scorto delicularum (*sc.* pelliculam) ; Festus, s. v. SCORTA, et ce renseignement est confirmé par Varron, *De Lingua Latina*, l. VII, p. 362, éd. de Spengel. La rusticité de la langue paraît d'ailleurs même dans les fragments qui nous ont été conservés. Velléius Paterculus disait du plus habile de ces petits dramaturges *Pomponium verbis rudem* (l. II, ch. 9), et Fronton (*Ad M. Caesarem*, l. IV, let. III, p. 62, éd. de Naber) les qualifiait tous d'*elegantes in verbis rusticanis*.

(4) C'est le fond du comique italien, et Tertullien (*De Spectaculis*, ch. XVII, p. 98, éd. de 1634) appelait les acteurs d'Atellanes, *Atellani gesticulatores*. Selon M. Munk, *De Fabulis Atellanis*, p. 129, cette expression n'aurait convenu qu'aux acteurs du second siècle de notre ère ; mais aucun document n'autorise à croire que Memmius ait changé d'une manière essentielle un genre qu'il voulait remettre au théâtre : probablement même l'archaïsme des Atellanes lui semblait une partie considérable de leur mérite, et, selon Macrobe, Diu jacentem artem Atellanam suscitavit; *Saturnaliorum* l. I, ch. 10.

nius (1), mais en restant assez libre pour se plier à tous les caprices du poëte, à toutes les improvisations des acteurs, et se prêter à l'interpolation soudaine des chansons qui couraient les rues (2). L'esprit n'en pouvait être ni élevé ni délicat (3); c'était de l'esprit populaire avec tous ses défauts et toutes ses qualités : de la verve, de la rondeur et de la force; mais aussi du mauvais goût et de la violence (4), des jeux de mots puérils (5), des grossièretés qui se plaisaient à donner leur vrai nom à toutes les saletés (6) et des obscénités que n'effarouchait aucune polissonnerie (7). Le tout était mêlé de maximes pratiques, d'aphorismes plus ou moins moraux et de ce bon sens animal dont la plus haute expression se trouve dans les fables d'Ésope (8).

(1) Aucun détail, direct ou indirect, ne nous est parvenu sur leur vie : nous savons seulement qu'ils étaient à peu près contemporains et florissaient vers le milieu du septième siècle de la Ville; Eusèbe, n° 1820. On connaît, par le titre et des fragments beaucoup trop courts pour avoir une grande importance, quarante-trois pièces de Novius et soixante-cinq de Pomponius.

(2) Quare adventus ejus (Galbae) non perinde gratus fuit; idque proximo spectaculo apparuit. Siquidem Atellanis, notissimum canticum exorsis : *Venit io Simus a villa* cuncti simul spectatores, consentiente voce, reliquam partem retulerunt et saepius versu repetito egerunt; Suétone, *Galba*, ch. XIII.

(3) Pomponius le disait lui-même par la bouche d'un de ses personnages :

At ego rusticatim tangam, urbanatim nescio;

dans Nonius, s. v. Rusticatim, p. 113, et Tangere, p. 277.

Nous avons le regret de nous trouver sur ce point en désaccord avec un homme dont les opinions ont pour nous tout le poids d'un grand savoir et l'autorité plus considérable encore du plus respectueux souvenir. Selon M. Le Clerc, les comédies Atellanes étaient dans le genre noble, et les Mimes des bouffonneries; *Œuvres de Cicéron*, t. XVI, p. 309.

(4) Neque ego Memmius,
Neque Cassius, neque sum Mimatius Ebria;

Pomponius, *Bucco auctoratus;* dans Charisius, l. I, p. 37, éd. de Putsch.

Voy. aussi Capitolinus, *Antonius Philosophus*, ch. XXIX. Mais Horace lui-même goûtait ce genre d'esprit; *Sermonum* l. I, sat. V, v. 56-70.

(5) Nous citerons entre autres, d'après Nonius, Pomponius, *Maialis*, (s. v. Frustro), *Prostibulum* (s. v. Rumen), *Syri* (s. v. Lurcones), et Novius, *Exodium* (s. v. Gallulare), *Gallinaria* (s. v. Tolutim), et *Gemini* (s. v. Festiviter) : voy. Quintilien, l. VI, ch. 4. Mais cet esprit-là était aussi fort goûté des Romains les plus lettrés du temps de la République. Cicéron estimait beaucoup Novius sous ce rapport (*De Oratore*, l. II, ch. 70), et Sénèque le Rhéteur lui reprochait de s'être mis à la suite de Labérius et d'avoir rivalisé de jeux de mots avec Pomponius; *Controversiarum* l. III, ch. 18.

(6) Nous indiquerons seulement les fragments conservés par Nonius s. v. Cossim, Incoxare et Vepres.

(7) Voy. *Ibidem*, s. v. Abscondit, Aperibo, Datatim, Manducatur, Parciter et Pistillus; Turnèbe, *Adversariorum* l. XVII, ch. 21, et Festus, s. v. Osce.

(8) Cela faisait dire à Valère-Maxime : Atellani ludi ab Oscis acciti sunt, quod genus delectationis italica severitate temperatum; l. II, ch. 4. Velléius Paterculus nous a même appris (l. II, ch. 9) que Pomponius

Selon l'ancien usage, les nouvelles Atellanes étaient jouées par des jeunes gens étrangers au théâtre, qui en amusant les autres ne songeaient qu'à s'amuser eux-mêmes (1). Les plus comiques se cachaient sous un masque grotesque qui ajoutait à leur ridicule et leur permettait de tout dire et de tout entendre sans rougir (2); ceux qui se bornaient à leur servir de compères (3) jouaient à visage découvert et ordinairement en habits de ville (4). Quand cependant leurs dialogues à bâtons rompus furent devenus de véritables pièces et que, par exception, ils avaient choisi un sujet exotique (5), ils suivaient leur pensée jusqu'au bout, cherchaient à faire un peu de couleur locale et se déguisaient sous le costume de leur rôle. La chaussure avait pris, dès l'origine du Drame, une signification métaphorique qu'elle conserve encore dans la langue littéraire. Pour paraître aussi au physique plus grands que nature, les acteurs de tragédie qui n'avaient presque aucun mouvement à faire, s'exhaussaient sur des cothurnes; et tout en se rapprochant beaucoup plus de l'Humanité, les autres avaient été forcés par l'immensité des théâtres de se grandir aussi et de prendre des socques.

était *sensibus celeber*, et il est difficile de ne pas croire que Novius avait mis des intentions pédagogiques dans son *Mortis et Vitae Judicium*.

(1) M. Mommsen a cru (*Römische Geschichte*, t. II, p. 420) que les comédiens de profession en jouèrent dès la fin du sixième siècle de la Ville, ou dans les premières années du suivant. Mais cela paraît contraire à l'assertion de Tite-Live : Eo institutum *manet*, ut actores Atellanarum nec tribu moveantur et stipendia tanquam expertes artis ludicrae faciant; l. VII, ch. 2. Ce n'est, au reste, qu'une question de date assez insignifiante : voy. entre autres, Tacite, *Annalium* l. IV, ch. 14.

(2) Les personnages d'origine osque, qui défrayaient d'esprit et de gaieté les Dialogues atellans de la rue, avaient un visage de convention aussi invariable que leur caractère, et ils continuèrent à jouer un rôle capital dans les Atellanes du théâtre. Nous citerons, entre autres le *Duo Dossenni*, le *Pappus praeteritus*, le *Sanniones*, de Novius, et le *Bucco auctoratus*, le *Maccus*, le *Maccus Virgo*, le *Pannuceati*, de Pomponius. Leurs acteurs s'appelaient même *proprie personati*, quia, disait Festus, s. v. PERSONATA, jus est is (*l.* iis) non cogi in scaena ponere personam quod ceteris histrionibus pati necesse est.

(3) C'est ce qu'on appelait *partes tractare secundas;* Horace, *Epistolarum* l. I, ép. XVIII, v. 14.

(4) Ou plutôt de campagne, comme dans l'*Agricola*, le *Bubulcus Cerdo*, le *Vindemiatores*, de Novius, et dans l'*Asina*, le *Pappus Agricola*, le *Porcaria* et le *Praedo rusticus*, de Pomponius.

(5) On sait que Pomponius avait fait des Atellanes intitulées *Marsyas*, *Campani* et *Galli Transalpini*, et que trois pièces de Novius s'appelaient *Milites Pometinenses*, *Phoenissae* et *Hetaera*.

Les premiers Atellans qui voulaient figurer des hommes réels et jouaient au pied levé dans la rue, avaient naturellement gardé leurs sandales à semelle plate de tous les jours, et quand on donna à leur instar de petites représentations dans une salle de spectacle, on suivit la tradition et l'on ne changea pas de chaussures (1). Si guindé qu'il fût dans son sérieux et dans sa dignité, le Peuple romain autorisait les gens gais à rire dans les jours qu'il avait consacrés à la joie; mais à la condition de ne point trafiquer de leur esprit et de rire pour leur propre compte, et le préteur, s'inspirant de sa pensée, avait noté d'infamie quiconque se produisait sur la scène pour égayer les autres (2). Les acteurs d'Atellanes avaient trop réussi pour ne pas craindre que cette loi leur fût appliquée et les mît hors la République avec les histrions et les proscrits. Aussi faisaient-ils soigneusement cacher les décorations par un rideau spécial (3) et ne jouaient-ils pas sur le théâtre proprement dit, mais sur l'estrade avancée et un peu plus basse, d'où le Chœur avait jadis coopéré à la pièce (4); quelquefois même ils descen-

(1) C'était la preuve qu'ils ne se croyaient pas au théâtre et qu'ils jouaient à la bonne aventure, sans aucune idée d'art. Joca non infra soccum, seria non usque ad cothurnum; Apulée, *Florida*, par. XVI. Quantum disertissimorum versuum inter Mimos jacet! Quam multa Publii non excalceatis, sed cothurnatis dicenda sunt! Sénèque, *Epistola* VIII. Sur un vase, représentant certainement une scène de théâtre, il y a deux hommes avec une échelle au pied d'une fenêtre : le maître est chaussé de brodequins, et, en signe de l'humilité de sa condition, l'autre a les pieds nus; dans Panofka, *Cabinet de Pourtalès*, pl. X. Voy. le huitième Excursus.

(2) Voy. p. 217, note 1, et p. 237, note 3.

(3) Est autem (*siparium*) mimicum (*ou plutôt* minutum) velum, quod populo obsistit dum fabularum actus commutantur; *Terentii Prolegomena*, p. XLIX, éd. Lemaire. Il ne s'abaissait pas comme l'aulaeum, mais s'ouvrait et se repliait ainsi qu'un rideau; Apulée, *Metamorphoseon* l. I et X. Il avait pris un sens métaphorique et désignait le genre auquel appartenaient toutes les pièces qui ne se jouaient pas sur le théâtre proprement dit; Sénèque, *De Tranquillitate animi*, ch. XI, et Juvénal, *Satira* VIII, v. 186.

(4) Le *proscenium* n'était plus pour les Romains la partie du théâtre qui touchait aux décorations du fond, à la *scène grecque*, mais une estrade en avant du théâtre, qui avait remplacé le thymélé : on finit même par appeler les acteurs qui amusaient le public pendant les entr'actes *thymelici*. C'est là qu'était ordinairement récité le prologue :

Locus argumento 'st suom sibi proscenium
(*Poenulus*, prol., v. 57),

et il était devenu une sorte d'annexe indépendante du théâtre. Aemilius Lepidus fit construire pour célébrer les Jeux apollinaires *theatrum et proscenium* (Tite-Live, l. XL, ch. 51), et cette distinction se retrouve dans une ancienne inscription; dans Orelli, nº 3308. Il était sensiblement plus bas, puisqu'on pouvait s'y asseoir sans masquer

daient comme lui jusque dans l'orchestre et jouaient de plain pied avec les spectateurs des premiers rangs (1). En abandonnant la scène, en rentrant dans la vie de tout le monde, ils n'avaient plus à imiter les comédiens de profession, ils pouvaient rompre avec les conventions du théâtre et se rapprocher de la réalité. Ils continuèrent à parler la langue usuelle du peuple et à lui laisser la liberté de ses constructions et de son vocabulaire, parce qu'ils la savaient mieux que l'autre, qu'elle était plus vraisemblable et serrait de plus près la pensée. Tout en se marquant le plus possible et en enlevant la pensée, le rhythme voulait paraître plutôt une heureuse rencontre qu'une nécessité absolue (2), et quoiqu'elle devînt plus pénétrante, qu'elle s'élevât et s'accentuât davantage, la voix gardait assez de naturel pour ne pas sortir tout à fait des habitudes d'une simple conversation (3).

Toute bornée, incomplète et malhabile qu'elle fût, cette forme

la scène (*Poenulus*, prol., v. 17), et en glacis : Néron voyait le spectacle *e proscenii fastigio* (Suétone, *Nero*, ch. XII), *ex parte proscenii superiore; Ibid.*, ch. XXVI. L'abbé Barthélemi l'avait fort bien reconnu : L'avant-scène se divise en deux parties : l'une, plus haute (inventée par Eschyle), où récitent les acteurs (ὀκρίβας); l'autre, plus basse (le *proscenium* romain), où le Chœur se tient communément; *Voyage d'Anacharsis*, t. VI, p. 68, 2e éd. : c'est ce que Pollux appelait ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ. Mais ces distinctions n'étaient pas toujours observées (voy. Ritschl, *Parerga*, p. 217); pour Vitruve, le *pulpitum* était même le λογεῖον : Anterior eademque editior pars theatri; l. V, ch. VIII, par. 3. Voy. aussi l. V, ch. 6, et la note suivante.

(1) Orchestra, locus in theatro, quo antea qui nunc planipedes agunt, non admittebantur scenici, nisi tantum interim dum fabulae explicarentur, quae sine actibus explicari non poterant; Festus, s. v. ORCHESTRA. Olim, non in suggestu scenae (*sc.* podio, pulpito), sed in plano orchestrae; positis instrumentis mimicis, (planipedes actores) actitabant; Suétone, *De Viris illustribus*, r. 1, p. 14, éd. de Reifferscheid, et Diomède s'est approprié ce passage, l. III, p. 490. Orchestra autem pulpitus erat scenae, ubi saltator agere posset, aut duo inter se disputare; Isidore, *Originum* l. XVIII, ch. 43, et il avait dit dans le chapitre précédent : Scena erat locus infra theatrum... cum pulpito qui... *orchestra* vocabatur.

(2) Une partie était même quelquefois en prose; cela résulte incontestablement du passage déjà cité de Tite-Live : Juventus, histrionibus fabellarum actu relicto ipso, inter se more antiquo ridicula intexta (entremêlés) versibus jactitare coepit, quae inde exodia postea appellata, consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt; l. VII, ch. 2. La phrase est aussi claire que régulière avec une virgule après *appellata*.

(3) Cette préoccupation de la réalité avait lieu même dans la comédie littéraire : Quod faciunt actores comici, qui nec ita prorsus, ut nos vulgo loquimur, pronuntiant, quod esset sine arte, nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio : sed morem communis hujus sermonis decore quodam scenico exornant; Quintilien, l. II, ch. X, par. 13.

de comédie avait à son tour marqué un grand progrès : elle voulait montrer des hommes et ne les cachait plus sous les draperies d'un vêtement littéraire. Mais les plus heureuses bouffonneries se déprécient elles-mêmes en se répétant : la circulation use jusqu'aux pièces d'or les mieux frappées. Si le gros rire peut s'accommoder du plus mauvais prétexte, il veut pour condition première de l'imprévu et par conséquent de la nouveauté. Aussi fut-ce en vain qu'on s'efforça de prolonger le succès des Atellanes, même en y ajoutant un peu de musique et des chants (1) : il y eut bien encore des amateurs d'archéologie et d'esprit rance qui s'obstinaient à s'en divertir (2), mais leur popularité se restreignait et s'amoindrissait de plus en plus (3). Malgré la ténacité du caractère romain et l'adhérence naturelle des aristocrates aux anciens usages et aux vieilles choses l'histoire marcha : il ne suffit pas pour en arrêter le cours et immobiliser le monde de fermer les yeux et de détourner la tête. L'influence des choses grecques s'étendit, se développa, et le goût de ces intermèdes dramatiques pénétra aussi dans les hautes classes avec le luxe et l'amour des jouissances. On se plut à en mêler aux plaisirs de la bonne chère (4), et ils étaient

(1) Suétone, *Galba*, ch. XIII; *Nero*, ch. XXXIX. Quod etiam ludicris spectaculis licet saepe cognoscere. Nam ubi chorus canentium... consensit... spectantes audientesque laetissima voluptate permulcentur; Columelle, *De Re rustica*, l. XII, ch. 2.

(2) Ceterum duo esse in rebus humanis quae libentissime spectaret (Trimalcio), petauristarios et cornices; reliqua animalia, acroamata, tricas meras esse. Nam et comoedos, inquit, emeram, et malui illos Atellanam facere; Pétrone, *Satyricon*, ch. LIII.

(3) Cicéron écrivait à Papirius Paetus, l'an de Rome 707 : Quum tu secundum Oenomaum Accii, non, ut olim solebat, Atellanam; sed, ut nunc fit, Mimum introduxisti (*Ad Familiares*, l. IX, let. 16), et neuf ans auparavant, lors des fêtes données par Pompée à l'occasion de son second consulat, il n'avait mentionné que Graecas et Oscas fabulas; *Ibidem*, l. VII, let. 1. Mais les Mimes n'étaient à l'origine que des Atellanes sans aucun personnage osque, et on en joua certainement longtemps avant de leur donner un nom particulier. Un passage de Festus (s. v. SALVA RES EST), se rapportant à l'année 542 ou 543, est d'ailleurs formel, et M. Mommsen a supposé sans aucune raison sérieuse que *Mimus* y signifie seulement une Comédie en pallium; *Römische Geschichte*, t. III, p. 545.

(4) Tunc (après les expéditions en Asie) psaltriae sambucistriaeque et convivalia ludionum oblectamenta addita epulis; Tite-Live, l. XXXIX, ch. 6. Voy. Plutarque, *Sulla*, ch. II, et *M. Antonius*, ch. XXI; Cicéron, *Philippica II*, ch. XXVII, et *Ad Atticum*, l. X, let. 10.

naturellement beaucoup plus vifs et plus osés à huis clos, dans de joyeux banquets où le Falerne avait préparé les esprits à bien accueillir toutes les libertés. Ainsi primés, les intermèdes du théâtre parurent trop fades et trop rabâcheurs, et aux exhibitions de ridicules exceptionnels et un peu de convention, à des fanfaronnades de comique et à la moquerie de sa propre personne, on substitua l'imitation railleuse des autres (1). Là gît la différence essentielle entre l'Atellane et le Mime. Elle était une bouffonnerie, poussant au rire à tout prix, sans souci de la vérité ni de la vraisemblance, et s'attachant beaucoup plus au comique de l'expression qu'à la nature des choses (2). Le Mime, au contraire, représentait vraiment quelqu'un et voulait créer quelque chose, bien humblement sans doute, puisque par principe, il n'imaginait que des réalités; mais il rentrait tout à fait dans les données et dans les conditions du Drame (3). Assurément il ne se piquait pas de la conscience d'une machine à copier, et prenait ses aises avec la vérité et la nature. Il ne se faisait pas faute d'appuyer fortement sur les ridicules, de les exagérer jusqu'à la caricature, et de rendre ainsi ses imitations

(1) C'est ce comique-là que les Romains goûtaient davantage. Valde ridentur etiam imagines, quae fere in deformitatem aut in aliquod vitium corporis ducuntur, cum similitudine turpioris, disait Cicéron, *De Oratore*, l. II, ch. 66, et il avait déjà dit, *Ibidem*, ch. 59 : In re est item ridiculum, quod ex quadam depravata imitatione sumi solet, ut idem Crassus *Per tuam nobilitatem, per vestram familiam!* Quid aliud fuit, in quo concio rideret, nisi illa vultus et vocis imitatio?

(2) Vel graves ex orationibus Veterum sententias arriperetis, vel dulces ex poematis, vel ex historia splendidas, vel comes ex comoediis, vel urbanas ex Togatis, vel ex Atellanis lepidas et facetas; Fronton, *Epistolarum ad Marcum Caesarem* l. I, let. III, p. 25, éd. de Niebuhr. Généralement, au contraire, dans le Mime, pour nous servir des expressions de Cicéron, Non sal, sed natura ridebatur; *De Oratore*, l. II, ch. 69.

(3) Au *scurra*, l'acteur de l'Atellane, qui, selon Cicéron, risum ab audientibus captabat, nulla verecundiae aut dignitatis habita ratione, succéda le *mimus*, sermonis cujuslibet et motus sine reverentia, vel factorum [et dictorum] turpium cum lascivia imitator (Diomède, l. III, p. 491), qui hallucinatur, disait Apulée, *Florida*, ch. XVIII. In quo (jocando) non modo illud praecipitur, ne quid insulse, sed etiam, si quid perridicule possis, vitandum est oratori utrumque, ne aut scurrilis jocus sit aut mimicus; Cicéron, *De Oratore*, l. II, ch. 59 : voy. aussi *Ibidem*, ch. 67. Cum videatur autem (risus) res levis, et quae ab scurris, mimis insipientibus denique saepe moveatur; Quintilien, l. VI, ch. III, par. 8. Ἀγαθοκλῆς ὑπάρχων φύσει γελωτοποιὸς καὶ μῖμος· Diodore de Sicile, l. XX, ch. 63. Μιμολόγοι δὲ καὶ ἅπαντες οἱ γελωτοποιοί· Artémidore, l. I, ch. 76. Athénée distingue aussi μίμοις καὶ γελωτοποιοῖς; l. VI, p. 261 C.

plus amusantes (1) ; mais quel qu'en fût le sujet, un muletier (2), un avocat (3) ou un simple animal (4), leur principal mérite aux yeux du public était l'existence d'un modèle et la vivacité de la ressemblance (5). L'esprit et la verve n'auraient plus suffi pour y réussir ; il fallait joindre à la science de l'observation l'expérience et l'habileté de l'exécution : à des amateurs jouant pour leur plaisir, sans beaucoup s'inquiéter des applaudissements, succédèrent de vrais comédiens qui acceptaient toutes les charges de leur métier et en recherchaient tous les bénéfices. Pour être mieux vus des spectateurs et plus complétement appréciés, ils remontèrent sur le théâtre (6) et renoncèrent à ces masques sans vie (7), dont l'immobilité aurait empêché d'exprimer d'une manière sensible toutes les nuances de leur rôle. Leur costume était logique et copiait aussi la réalité en l'exagérant (8) : par

(1) Naturellement ces imitations, trop grotesques pour ne pas être souvent grossières, n'agréaient pas aux délicats. Cicéron allait même jusqu'à dire : Mimorum est enim ethologorum, si nimia est imitatio, sicut obscenitas ; *De Oratore*, l. II, ch. 59. On distinguait même par une qualification particulière les mimes qui voulaient exciter la risée, de ceux qui ne cherchaient qu'à bien copier des réalités ridicules, et on les appelait *scurrae mimarii*, *scurrae mimici* ; Capitolinus, *Verus*, ch. VIII ; *Maximini duo*, ch. IX.

(2) Pétrone, *Satyricon*, ch. LXVIII.

(3) Dans Jahn, *Specimen epigraphicum*, nº CVII, p. 38.

(4) Voy. Ausone, *Epigramma* LXXVI, et Phèdre, l. V, fab. 5.

(5) On lit dans l'épitaphe d'un mime (*Anthologia latina*, l. IV, nº 20) :

Fingebam vultus, habitus ac verba loquentum
ut plures uno crederes ore loqui.

Les Grecs avaient aussi de méchants mimes, appelés Μαγῳδοὶ, qui imitaient les courtisanes, les libertins éhontés, les proxénètes et les ivrognes ; Athénée, l. XIV, p. 621 C.

(6) C'est ce qui explique la violence, si étrangère aux habitudes de César, que Labérius eut à subir. Il s'était plu à jouer ses Mimes en amateur, dans l'orchestre, et quand le peuple voulut mieux voir et mieux entendre, César fit de la démocratie *autoritaire* et le força, malgré sa dignité de Chevalier, à les jouer comme un comédien sur le théâtre ; Suétone, *Julius*, ch. XXXIX ; Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 7.

(7) Ils n'auraient pu en le gardant montrer autant de talent et mériter le même succès : Sed in ore sunt omnia. In eo autem ipso dominatus est omnis oculorum, quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant ; Cicéron, *De Oratore*, l. III, ch. 59. Aussi Sénèque disait-il : Artifices scenici, qui imitantur affectus, dejiciunt vultum, verba submittunt, figunt in terram oculos et deprimunt, ruborem sibi exprimere non possunt (*Epistola* XI) ; et un passage de Quintilien est encore plus positif : Minime convenit oratori distortus vultus gestusque, quae in mimis rideri solent ; l. VI, ch. III, par. 29. Le nom du *Sannio*, un des principaux mimes, venait même certainement de *Sanna*, et on lit dans Perse, *Sat.* V, v. 91, *Rugosa sanna* ; dans Juvénal, *Sat.* VI, v. 306, *Qua sorbeat aera sanna*. Athénée appelait un mime de grande renommée αὐτοπρόσωπος ὑποκριτής ; l. X, p. 452 F.

(8) Un passage d'Apulée semble dire le contraire : Sed ferret aequo animo hanc nominum communionem, si mimos spectavisset ; animadverteret illic paene simili purpura alios praesidere, alios vapulare ; *Florida*, par. III. Mais *mimus* y avait, comme dans beaucoup d'autres phrases, le sens de pantomime.

humilité et par respect de la tradition, ils conservaient même la chaussure plate qu'on portait dans la rue, et en firent l'attribut du drame photographique de bas étage.

L'élimination de ces personnages d'origine osque, qui n'existaient plus depuis des siècles qu'au répertoire, amena d'autres changements encore plus graves. On abandonna les formes archaïques, incomprises du plus grand nombre, qui n'étaient plus en usage que dans les fictions du théâtre, et au lieu de représenter des ridicules traditionnels, de peindre des mœurs rustiques et grossières, on mit la scène dans la ville (1), on choisit des sujets réels et l'on data la pièce du jour de la représentation (2). Le Mime se trouva donc par la force des choses moins grotesque, plus matériellement vrai et plus littéraire que l'Atellane; il soigna et arrangea son style, le découpa en sentences, courut après l'esprit et les bons mots (3), imagina des proverbes dont le tour vif aiguisait le bon sens, et se complut dans des monologues où l'on pouvait étaler à son aise sa faconde et ses excentricités. L'action était trop courte pour ne pas lui paraître tout-à-fait secondaire et sans grande importance : ce qu'il voulait surtout, c'était reproduire d'une manière saisissante des mœurs spéciales et contrefaire des personnages comiques comme ses miroirs grossissants qui, sans les altérer essentiellement, exagèrent tous les traits, et il s'attaquait de

(1) On appelait ces pièces *urbicae* (Turnèbe, *Adversariorum* l. III, ch. 17), et l'acteur principal qui les jouait *urbicus* : voy. Juvénal, *Sat.* VI, v. 71, et Martial, l. I, ép. XLII, v. 11. Probablement on donnait même aux acteurs d'Atellanes qui par exception représentaient des mœurs romaines le nom d'*urbani scurrae*; voy. *Mostellaria*, act. I, v. 14, et *Trinummus*, act. I, v. 181.

(2) Nous parlons ici comme partout de la forme la plus complète et négligeons les exceptions plus ou moins arbitraires qui n'ont pas abouti. Ainsi, par exemple, il y avait des Mimes qui se rapprochaient des comédies d'Épicharme et des hilarotragédies de Rhinthon. Tertullien disait (*Apologeticus*, ch. XV): Dispicite Lentulorum et Hostiliorum venustates, utrum mimos an deos vestros in jocis et strophis vestris rideatis, moecham Anubim, et masculam Lunam et Dianam flagellatam et Jovis mortui testamentum recitatum et Tres Hercules famelicos irrisos, et Nonius Marcellus, p. 336, cite un *Odiosia* que M. Ribbeck a supposé sans raison suffisante être celui de Livius; *Comicorum Latinorum Fragmenta*, p. 257.

(3) C'était pour nous servir des expressions de Labérius : Dictabolaria, immo dicteria potius quam dicta; dans Fronton, *De Orationibus*, p. 123, éd. de Niebuhr.

préférence aux ridicules le plus en vue et aux caractères les plus tranchés. Il les prenait donc habituellement dans le gros du peuple (1), là où l'éducation n'a point redressé les travers ni poli les rudesses de naissance, où les mauvais penchants n'ont pas de respect humain et s'accusent naïvement en vous regardant en face, et il en parlait la langue incorrecte et basse (2), s'appropriait la crudité et la violence de ses injures (3), se faisait comme un insigne de son petit manteau carré (4) et se drapait dans un vêtement en forme de fourreau, rapiécé de cent morceaux bien dépareillés (5), qui ajoutait le ridicule de la pauvreté à tous les autres (6). Sur le premier plan posait le plus souvent, avec sa tête rasée (7), un de ces affranchis si mé-

(1) Mimos ab diuturna imitatione vilium rerum et levium personarum, disait Evanthius, *De Fabula*, p. XLIV.

(2) C'était, selon Sénèque, *De Tranquillitate animi*, ch. XI : Verba ad summam caveam spectantia, et Aulu-Gelle disait, l. XVI, ch. 7 : Laberius in Mimis quos scriptitavit, oppido quam verba finxit praelicenter (et il en cite qui appartenaient certainement pour la plupart à la langue populaire), multaque alia hujuscemodi novat; neque non obsoleta quoque et maculantia ex sordidiore vulgi usu ponit. Il devait y en avoir beaucoup, puisqu'au dire de Velléius Paterculus : Pomponius aetate degit, qua multum curae et diligentiae poliendae linguae impendebatur, ita ut verba obsoleta et aspera limatioribus politioribusque magnam partem cessissent; l. II, ch. 9.

(3) Καταχλευαζόμενοι καὶ κερτομούμενοι πρὸς τῶν ἀντιπάλων ὡς ἐν θεατρικοῖς μίμοις · Philo, *Ad Gaium*, p. 598 M. En cela aussi le Mime se rattachait à la civilisation romaine. Selon un des plus vertueux et des plus intelligents citoyens du commencement de l'Empire : Non modo libertas, etiam libido impunita : aut si quis advertit, dictis dicta ultus est (Tacite, *Annalium* l. IV, ch. 35), et Tibère lui-même avait dit dans les premiers temps de son règne, In civitate libera linguam mentemque liberas esse debere; Suétone, *Tiberius*, ch. XXVIII : voy. aussi *Julius*, ch. LXXV.

(4) Ricinium (ou Recinium), disait Festus, s. v., omne vestimentum quadratum, et Nonius ajoute, s. v., palleolum femineum breve. Quoique entièrement démodé et porté seulement par les pauvres, le ricinium était si bien le costume officiel du genre que Jupiter lui-même y figurait Riciniatus atque barbatus, dextra fomitem sustinens perdolatum in fulminis morem; Arnobe, *Adversus Gentes*, l. VI, ch. 25.

(5) Uti me consuesse tragoedi syrmate, histrionis crocota, mimi centunculo; Apulée, *Apologia*, p. 282, éd. d'Elmenhorst. Ille qui improbus, atque impotens (sur le théâtre)... diurnum accipit, in centunculo dormit; Sénèque, *Epistola* LXXX.

(6) Malgré un vieux scoliaste de Juvénal (*Ad Sat.* VI, v. 66), nous ne pouvons partager l'opinion de M. Friedländer : Auch der Phallus gehörte zu ihrem Costüm; dans Marquardt, *Handbuch der Römischen Alterthümer*, t. IV, p. 548. Les mimes n'avaient point, comme les acteurs du Drame satyrique, hérité de l'obscénité et des usages des Phallophores; mais, si scandaleuse qu'elle fût, ils ne reculaient devant aucune réalité, et quand par aventure ils avaient à représenter Priape, ils donnaient à saint Augustin le droit de dire : Numquid Priapo mimi, non etiam sacerdotes enormia pudenda fecerunt? *De Civitate Dei*, l. VI, ch. 7.

(7) Les acteurs d'Atellanes étaient chauves parce qu'ils ne portaient pas de perruque (galerus) ainsi que les comédiens de profession, et comme la calvitie était un ridicule et un signe de dégradation morale (voy. Plaute, *Amphitruo*, act. I, v. 306, et Nonius Marcellus, p. 361), le peuple en fit un jeu de mots que les Atellanes lui empruntèrent :

prisés des Romains de la veille et quelquefois si enviés, qui gardait encore toutes les gaietés impudentes (1), toutes les ignorances (2) et toutes les bassesses (3) de sa condition première. Souvent aussi il y avait un second rôle qui, par vanité ou par sottise, voulait ressembler à un autre personnage, et s'en donnait comiquement la voix et les gestes (4). On ne relevait que de son imagination et l'on restait maître de ses inventions; aucun bel-esprit n'eût voulu descendre de son dédain et réglementer de pareilles inepties (5); mais un auteur dramatique, quel qu'il soit, ne se désintéresse jamais entièrement du succès, et sans les croire nécessaires ni tout-à-fait invariables, on se laissait facilement aller à reproduire avec une sorte de fidé-

Quid habes in surpiculis, Calve?

Pomponius, *Piscatores*, fr. I, et *Praeco posterior*, fr. V :

At te di omnes cum consilio, Calve, mactas-[sint malo!

Nonius Marcellus disait même, p. 4 : *Calvitur* dictum est Frustratur, tractum a calvis mimicis, quod sint omnibus frustratui. Voy. aussi plus bas, note 3; Artémidore, *Oneirocritica*, l. I, ch. 23, et Alciphron, *Epistolarum* l. III, let. XLIII, p. 367, éd. de Bergler.

(1) Quid potest esse tam ridiculum quam Sannio est? Sed ore, vultu, imitandis moribus, voce, denique ipso corpore ridetur. Salsum hunc possum dicere atque ita, non ut ejusmodi oratorem esse velim, sed ut mimum; Cicéron, *De Oratore*, l. II, ch. 61.

(2) Il y avait même un mime qui jouait le rôle de *Stupidus* (Orelli, n° 2645); un autre était désigné par le nom de *Stupidus graecus* (Orelli, n° 2608), et le *Morio*, littéralement le Fou (Μωρὸς), avait sans doute beaucoup des Sots et des Badins du moyen âge. Nous ne savons comment M. Grysar a pu dire, *Der Römische Mimus*, p. 26, Die unbedeutendste unter diesen mithandelnden Personen war jedenfalls der *Stupidus* oder *Morio*, der den Haupt-Acteur nachäffte und überhaupt dumme und alberne Streiche begann. Voy. ci-après la note 4, et Festus, s. v. SALVA RES EST.

(3) Omnia ferre
Si potes et debes; pulsandum vertice raso
Praebebis quandoque caput, nec dura timebis
Flagra pati;

Juvénal, *Sat.* V, v. 170.

Delectantur ut res est, Stupidorum capitibus rasis, salapitarum sonitu atque plausu; Arnobe, *Adversus Gentes*, l. VII, p. 238. Nous lisons aussi dans le *De Spectaculis* de Tertullien : Contumeliis alaparum sic (faciem) objicit, quasi de praecepto Domini ludat, et dans l'ouvrage sur le même sujet de saint Cyprien : Ictibus infelix facies locatur : voy. aussi Martial, l. II, ép. LXXII, v. 3; l. V, ép. LXI, v. 11, et saint Chrysostome, *Opera*, t. VIII, p. 6 B.

(4) Sic iterat voces et verba cadentia tollit,
Ut puerum saevo credas dictata magistro
Reddere, vel partes mimum tractare secun-[das;

Horace, *Epistolarum* l. I, ép. XVIII, v. 14.

Suétone nous en a conservé un très-singulier exemple : Et quum in *Laureolo mimo*, in quo actor proripiens se ruina sanguinem vomit, plures certatim experimentum artis darent, cruore scena abundavit; *Caligula*, ch. LVII.

(5) Mimicas ineptias, disait Sénèque, *De Tranquillitate animi*, ch. XI, et Cicéron a exprimé plusieurs fois le mépris qu'elles lui inspiraient : Sic jam obdurui, ut ludis Caesaris nostri aequissimo animo viderem T. Plancum, audirem Laberii et Publii poemata; *Epistolarum* l. XII, let. 18, et *Ad Atticum*, l. XIV, let. 3 : Tu si quid πραγματικόν habes, rescribas : sin minus ἐπισημασίαν et mimorum dicta perscribito.

lité classique les caractères qui avaient plu davantage. Quelquefois aussi, sans doute, on mettait en scène avec toutes les libertés possibles les histoires scandaleuses qui couraient la ville, et l'on parodiait les pièces les plus connues (1) en y mêlant la charge des acteurs. Les plus polis avaient encore des franchises et des brutalités d'expression dont notre délicatesse de civilisés se trouve blessée, et le Mime qui s'adressait plus particulièrement au public des plus hauts gradins lui empruntait ses violences de langage et se permettait toutes ses grossièretés (2). La pudeur n'était pas une vertu romaine (3), les plus chastes eux-mêmes ne la connaissaient que de nom : des rapports continus avec des esclaves dépravés l'oblitéraient dès l'enfance, et ses derniers restes périssaient dans les joies éhontées des Jeux floraux (4).

(1) Est et in obscoenos deflexa tragoedia risus,
multaque praeteriti verba pudoris habet;
Nec nocet auctori, mollem qui fecit Achillem,
infregisse suis fortia facta modis;

Ovide, *Tristia*, l. II, v. 409.

Voy. aussi le scoliaste, *Ad Aristophanis Vespas*, v. 1021, et Suidas, s. v. παιδικά. Un passage incompris de Diomède nous semble d'ailleurs positif. Après avoir compté les Planipédies parmi les pièces latines, il dit, l. III, p. 490 : Si quas tamen ex soccis (peut-être *soccatis*; Reuvens et Neukirch ont proposé de lire *exoticas*) fabulas fecerant, palliati pronuntiabant. Au lieu de jouer une pièce nouvelle, les mimes rejouaient à leur manière une comédie bien connue, quelquefois même celle dont ils couronnaient la représentation, et comme elle se trouvait habituellement avoir un sujet grec, ils prenaient le costume grec., le pallium. C'est ainsi que Labérius avait composé un *Aulularia* comme Plaute, un *Colax* comme Naevius et Plaute, un *Compitalia* et un *Sorores* comme Afranius.

(2) Ἦν ἐπὶ μίμοις αἰσχρῶν καὶ σκωμμάτων μὴ ὑπομειδιῶντα σεμνότερον, ἀλλὰ μειρακιωδέστερον καγχάζοντα· Philo, *Ad Gaium*, p. 552 : voy. aussi Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 1. Nous en citerons seulement deux exemples :

Sequere in latrinum, ut aliquid gustes ex Cyrnica haeresi;

Labérius, *Compitalia*, fr. III, et *Parilia* :

Foriolus esse videre : in coleos cacas.

(3) Libido atque luxuria, coercente nullo, invaluerat; Suétone, *Vespasianus*, ch. XIII. Omne convivium obscoenis canticis strepit, pudenda dictu spectantur; Quintilien, l. I, ch. II, par. 8.

Quaero diu totam, Semproni Rufe, per urbem,
si qua puella neget; nulla puella negat;

Martial, *Epigrammata*, l. IV, ép. LXXI, v. 1.

Ovide allait encore plus loin, *Amorum* l. I, él. VIII, v. 43 :

Ludite, formosae : casta est, quam nemo rogavit;
aut, si rusticitas non vetat, ipsa rogat.

(4) La nudité des courtisanes n'en était pas sans doute une circonstance essentielle, mais la licence y était assez grande pour habituer les Romains à toutes les obscénités. Martial avouait naïvement en tête d'un recueil trop peu *honnête*, même en latin : Epigrammata illis scribuntur, qui solent spectare *Florales*, et Lactance disait : Celebrantur ergo illi ludi cum omni lascivia, convenientes memoriae meretricis. Nam praeter verborum licentiam, quibus obscoenitas omnis effunditur, exuuntur etiam vestibus populo flagitante meretrices; l. I, ch. 20. Voy. Valère-Maxime, l. II, ch. 10; l'*Anthologia graeca*, t. II, p. 207, ép. III, et saint Jean Chrysostome, *Opera*, t. VII, p. 101 A.

D'ailleurs, seuls de tous les spectacles offerts au peuple, les Mimes avaient pour actrices de vraies femmes (1), qui donnaient plus de saveur à l'immoralité et au scandale (2), et ils s'en faisaient un de leurs moyens les plus assurés de succès (3) : ils ne trouvaient aucune parole trop licencieuse (4), ni aucune action trop obscène (5).

Le nom de huit ou neuf auteurs (6), quelques titres (7) et

(1) Voy. Horace, *Sermonum* l. I, sat. II, v. 2, et saint Jean Chrysostome, t. VIII, p. 6 B. Les noms de quelques-unes nous ont été conservés, Arbuscula, Cythéris ou Lycoris, Dionysia, Eucharis, Origo, Thymélé : il y en avait même qui, comme Arété (Gruter, *Inscriptiones*, p. 330, n° IV) et Hermioné (Orelli, n° 4760), prenaient le titre d'*Archimima*. Dans des Atellanes que la jeunesse romaine jouait en public sans autre but que son plaisir, il n'y avait pas plus de place pour des comédiennes de profession que pour des matrones, et Juvénal nous apprend qu'un rôle de femme y était rempli par un homme :

Urbicus exodio risum movet Atellanae
Gestibus Autonoes;

Sat. VI, v. 71.

Autonoé était sans doute un Caractère qui pourrait encore figurer dans nos comédies réalistes, la Femme qui pense par elle-même, Αὐτὸς Νοέω.

(2) *Mima* était devenu synonyme de Meretrix (Horace, *Sermonum* l. I, sat. II, v. 56 et suiv.); Servius y ajoutait seulement l'épithète de Nobilissima (*Ad Virgil. Ecl.* X), et Tertullien disait des actrices : Ipsae pudoris sui interemptrices, de gestibus suis ad lucem et populum expavescentes, semel anno erubescunt; *De Spectaculis*, ch. XVII.

(3) Mimos obscena jocantes
qui semper vetiti crimen amoris habent;

Ovide, *Tristia*, l. II, v. 497.

Sed si Panniculum; si spectas, casta, Latinum,
non sunt haec Mimis improbiora : lege;

Martial, l. III, ép. LXXXVI, v. 3.

Donatus, dont la pruderie était certainement très-tempérée par ses habitudes d'esprit, sinon par ses croyances, résumait ainsi son opinion : Mimi solis inhonestis et adulteris placent; *Ad Virgilii Aeneidos* l. V, v. 64.

(4) *Verba sordida*, disait Suétone, *Vespasianus*, ch. XXII : voy. dans Ribbeck, Labérius, *Catularius*, fr. II, et *Centonarius*, p. 240.

(5) Ovide, exilé pour avoir vu ce qu'il n'aurait pas dû voir, disait à Auguste dans des vers qui, à la vérité, n'étaient pas écrits pour arriver à leur adresse :

Luminibusque tuis, totus quibus utimur orbis,
scenica vidisti lentus adulteria;

Tristia, l. II, v. 513.

Selon Valère-Maxime, l. II, ch. VI, par. 7, Argumenta (Mimorum) majore ex parte stuprorum continent actus. Nous savons par Juvénal, *Sat.* VI, v. 42, qu'il y en avait un qui représentait avec toutes ses circonstances la sottise d'un mari qui se mettait sous un cuvier et l'impudence de sa femme, dont La Fontaine a fait un de ses contes les plus licencieux, et saint Jérôme disait en parlant de David se faisant réchauffer par une jeune fille : Nonne tibi videtur... figmentum esse de Mimo vel Atellanarum ludicro? *Epistola* LII.

(6) Décimus Labérius (Suétone, *De Viris inlustribus*, XVIII), Publilius Lochius Syrus (Pline, *N. H.* l. XXXV, ch. XVII, par. 58), Valérius (? Cicéron, *Ad Familiares* l. VII, let. 11), Catullus (Juvénal, *Sat.* VIII, v. 186, et XIII, v. 111), Lucilius (Sénèque, *Epistolae*, let. VIII), Marullus (Capitolinus, *M. Antoninus*, ch. VIII; Servius, *Ad Aeneidos* l. VII, v. 499), Lentulus (saint Jérôme, *Contra Rufinum*, t. II, p. 514, éd. de Vallarsi; Tertullien, *De Pallio*, ch. IV), Hostilius (Tertullien, *Apologeticus*, ch. XV) et Philistion (Suétone, *l. l.*, XXXI; Cassiodore, *Variarum* l. IV, let. 51), un Grec (Suidas, s. v.) que l'on a cru avoir écrit dans sa langue nationale; Ziegler, *De Mimis*, p. 34.

(7) Quarante-trois de Labérius; deux de Syrus, *Putatores* (dans Nonius, p. 91, s. v. LATIBULET), et un qui est corrompu, *Murmunthone* (dans Priscien, l. I, p. 502), dont Bothe (*Comicorum lat. Frag.*, p. 222)

des vers isolés conservés par hasard, voilà tout ce qui nous est parvenu des Mimes, et l'on n'en peut rien induire de positif sur leur caractère ni sur leur nature. A une seule exception près, les fragments actuels dépassent rarement la longueur d'un vers : les grammairiens qui nous les ont transmis les avaient cités pour une forme inusitée ou une maxime sentencieuse, indépendante de l'ensemble, et l'exception est un prologue (1) qui, par son esprit, son sujet et peut-être son rhythme, différait complétement de la pièce. Aucun témoignage ancien n'autorise à croire que les Mimes aient eu d'autre analogie avec les Pantomimes que des intentions d'imitation et une racine grecque. On sait seulement que ce n'était pas une suite de monologues joués par des acteurs différents : ils avaient un sujet arrangé à loisir (2), de véritables scènes (3) et une action accidentée (4), les liant ensemble (5), mais souvent mal conduite (6) et n'aboutissant qu'à une circonstance fortuite, qui terminait tout sans rien finir (7). Comme la signification de leur nom

a fait *Mulo mutone*, Ritschl (*Parerga*, p. 197), *Moro mentone* ou *Murrhinone*, et Ribbeck (*Comicorum lat. Reliquiae*, p. 258), *Murmucone*; un de Lentulus, *Catinienses* (dans Tertullien, *De Pallio*, ch. IV); un de Catullus, *Phasma* (dans Juvénal, *Sat.* VIII, v. 186), et un anonyme, *Tutor*; dans Cicéron, *De Oratore*, l. II, ch. 64.

(1) Dans Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 7.

(2) *Argumentum*; Quintilien, l. V, ch. X, par. 9 : voy. Cicéron, *Pro Caelio*, ch. XXVII.

(3) Grex agit in scena Mimum; *Pater* ille vocatur,
Filius hic; nomen *Divitis* ille tenet;
Pétrone, *Satyricon*, ch. LXXX.

Il y a même dans nos fragments deux exemples positifs de dialogues : un de Labérius, dans Nonius Marcellus, p. 84, s. v. HILLAS, et un d'un auteur inconnu; dans Cicéron, *De Oratore*, l. II, ch. 67 : voy. aussi le fragment du *Fullo*, cité par Nonius, p. 141, s. v. GRUES, et p. 321, note 4.

(4) Illinc omnes praestigiae; illinc, inquam, omnes fallaciae : omnia denique ab his Mimorum argumenta nata sunt; Cicéron, *Pro Rabirio*, ch. XII. Plutarque définissait même le Mime : Πλοκὴ δραματικὴ καὶ πολυπρόσωπος (*De Solertia Animalium*, ch. XIX), et ὑπόθεσις διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων; *Quaestionum convivalium* l. VII, quest. VIII, par. 4.

(5) Est autem et ductus rei credibilis, qualis in comoediis etiam, et in Mimis. Aliqua enim naturaliter sequuntur et cohaerent, ut, si bene priora narraveris, judex ipse, quod postea sis narraturus expectet; Quintilien, l. IV, ch. II, par. 53; *Opera*, t. II, p. 92, éd. de Spalding.

(6) In ejus igitur viri copias quum se subito ingurgitavisset, exsultabat gaudio, persona de Mimo, modo egens, repente dives; Cicéron, *Philippica II*, ch. XXVII. Hunc esse qui... sic apparuerit, ut pallio velaretur caput, exclusis utrimque auribus, non aliter quam in Mimo divites fugitivi solent; Sénèque, *Epistolae*, let. CXIV.

(7) Mimi ergo est jam exitus, non fabulae : in quo quum clausula non invenitur, fugit aliquis ex manibus, deinde scabilla concrepant, aulaeum tollitur; Cicéron, *Pro Caelio*, ch. XXVII.

l'indique, ils se proposaient avant tout l'imitation de personnes réelles (1), et subordonnaient le mérite littéraire (2) à la fidélité un peu chargée de la copie. Le talent des acteurs complétait le piquant de la pièce; ils relevaient encore par leurs gestes le comique des paroles et en remplissaient les lacunes par des lazzis; ils les parlaient d'après nature plutôt qu'ils ne les déclamaient (3), et y mêlaient leurs propres inventions (4) sans s'inquiéter outre mesure des différences ni même des défaillances du rhythme (5).

(1) O quotiens imitata meo se femina gestu
vidit et erubuit totaque mota fuit;

Vitalis mimi Epitaphion, v. 19; dans nos *Origines latines du Théâtre moderne*, p. 22.

Non vides, quemadmodum theatra consonent, quoties aliqua dicta sunt, quae publice agnoscuntur et consensu vera esse testamur? Sénèque, *Epistola* CVIII. Cette vérité d'imitation était une des plus grandes exigences du public romain; il n'y avait pas de peuple à cet égard :

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum;

Horace, *Artis poeticae* v. 112.

(2) Horace ne les trouvait bons qu'à *faire grimacer le rire* (risu diducere rictum; *Sermonum* l. I, sat. X, v. 8), et Lactance, qui ne se piquait pas cependant d'être un bel-esprit, disait pour exprimer tout son mépris: Sententia deliri hominis ridicula, Mimo dignior quam schola; l. VII, ch. 12. Tout leur était bon pour exciter le rire, même ce qui se nomme maintenant *un calembourg par à peu près*, et que Sénèque appelait simplement *insania* (*Controversiae*, l. III, ch. 18). Ainsi, dans un Mime de Marullus, on disait à un Parasite : Tu ut Hector ab Ilio (au lieu de *ab ilis*) numquam recedis, et Servius, qui nous a conservé ce fragment (*Ad Virgilii Ecl.* VII, v. 26), ajoute : Est autem hoc dictum per amaritudinem rusticam. Varron a signalé une autre de leurs gaietés encore plus misérable : Ne faciamus ut mimi solent, et optemus a Libero aquam, a Lymphis vinum; dans saint Augustin, *De Civitate Dei*, l. IV, ch. 22.

(3) Voilà sans doute pourquoi on les appelait *Fabulatores* (Suétone, *Octavius*, ch. LXXVIII) et *Fabulones*; Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 1.

(4) Ainsi Labérius, forcé par César de jouer sur la scène, osa dire au peuple :

Porro, Quirites, libertatem perdimus,

et

Necesse est multos timeat, quem multi timent;

dans Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 7.

Deux mimes qui avaient nommé Lucilius et Attius eurent à répondre en justice de leur interpolation (*Rhetoricorum ad Herennium* l. I, ch. 14, et l. II, ch. 13), et un jour qu'on se racontait en riant que Marc-Aurèle avait surpris sa femme avec un de ses amants, nommé Tertullus, un mime fit une insolente allusion à cette histoire. Quum Stupidus nomen adulteri uxoris a servo quaereret, et ille ter diceret (*l.* dixisset), *Tullus*, et adhuc Stupidus quaereret, respondit ille : Jam tibi dixi, *Tertullus* dicitur; Capitolinus, *M. Antoninus*, ch. XXIX.

(5) Orelli (*P. Syri et aliorum Sententiae*, p. X) en voyait la preuve dans les fragments, comme ceux du *Cacomemnon* (Aulu-Gelle, l. XVI, ch. 7) et du *Carcer* (Nonius, p. 145, s. v. MISERIA), dont le rhythme est insuffisant; mais ces irrégularités pourraient être attribuées à la négligence des copistes. Le témoignage positif de Labérius est plus sûr; il disait dans un fragment du *Lacus Avernus*, conservé par Priscien, l. I, p. 268 :

Versorum non numerum numero studuimus.

Nous ne savons comment M. Grysar a pu dire : Denn dass etwa, wie in der Verronischen (*sic*) Satire, prosaische Stellen mit metrischen vermengt worden, ist hier nicht anzunehmen; *Der Römische Mimus*, p. 29.

L'appétit du plaisir et un besoin fiévreux d'excitations se développèrent de plus en plus dans ce peuple de fainéants, aussi orgueilleux de son oisiveté que de son histoire. Si licencieux que fussent les Mimes, les mères de famille, jadis si austères, et les jeunes filles, l'espérance et la vertu du lendemain, s'y disputaient les plus mauvaises places, et les sénateurs siégeaient solennellement à leur représentation comme sur des chaises curules (1). Rien n'était trop magnifique, ne semblait trop coûteux (2), et le magistrat préposé aux plaisirs de la ville s'adressait de l'argent plein la main aux meilleurs fabricants de cette espèce de littérature (3). La foule elle-même ne voulait pas attendre le retour, trop lent à son gré, des Jeux publics : il se forma des troupes nomades qui colportaient leur répertoire et, sans autre occasion qu'un cercle d'amateurs, le représentaient de plain-pied dans les rues (4). Les gens considérables, les importants et les publicains eurent des histrions à eux qui jouaient à domicile (5), et l'on n'aurait pas cru fêter suffisamment ses convives, si on ne leur eût offert aussi comme entremets un divertissement dramatique (6). A côté des Mimes

(1) Nobilis hos virgo, matronaque, virque, [puerque
spectat ; et e magna parte senatus adest ;
Ovide, *Tristia*, l. II, v. 501.

(2) Inspice ludorum sumptus, Auguste, tuo- [rum :
emta tibi magno talia multa leges ;
Ibidem, v. 509.

(3) Quoque minus prodest, scena est lucrosa [poetae,
tantaque non parvo crimina praetor emit;
Ovide, *Ibidem*, v. 507.

(4) Ils avaient un nom particulier, très-significatif, *Circulatores* ; Pétrone, ch. LXVIII : voy. Sénèque, *De Beneficiis*, ch. VI ; Martial, l. II, ép. 86, et l. X, ép. 62. Athénée dit, l. X, p. 452, que, même avant Cléon, Ischomachos ἐν τοῖς κύκλοις ἐποιεῖτο τὰς μιμήσεις.

(5) Pline le Jeune disait en parlant de son affranchi Zosime : Pronuntiat acriter, sapienter, apte, decenter etiam, utitur et cithara perite, ultra quam comoedo necesse est ; l. V, let. 19. Pour se rendre agréables au peuple, les empereurs faisaient jouer en public leurs comédiens particuliers : Histriones aulicos publicavit ; Spartianus, *Hadrianus*, ch. XIX. Voy. Tacite, *Annalium* l. IV, ch. 14, et Suétone, *Domitianus*, ch. IV.

(6) Voy. Cicéron, *In Verrem* IV, ch. 16 ; Plutarque, *De vitioso Pudore*, ch. VI, et Athénée, l. XI, p. 464 E, et l. XIV, p. 613 D. Pline écrivait à un de ses amis qu'il avait attendu vainement à dîner : Audisses comoedum, vel lectorem, vel lyristen, vel (quae mea liberalitas !) omnes ; l. I, let. 15. Ces *privata spectacula* étaient même entrés dans les habitudes quotidiennes de la vie (Pline, l. IX, let. 36), et Néron institua des *Ludi Juvenales*, qui se célébraient pompeusement à huis clos, et supposent l'existence d'une

de théâtre, qui avaient une certaine longueur et gardaient dans leurs plus grands excès une sorte de décorum officiel, il y en eut de privés, plus vifs, plus risqués, plus crûment bouffons (1), qui, le vin et la bonne chère aidant, plaisaient bien davantage. Ils mettaient en scène les commérages du jour avec le nom des personnes et le dessous des choses, riaient avec colère, et, au lieu de s'en moquer gaiement, flagellaient sans pitié les impudents et les sots, les Juifs et leur magie doublée d'escroquerie, les philosophes et leur morgue à tant le cachet, les chrétiens avec leurs impiétés, leurs crédulités et leurs bizarreries (2). Pour conserver quelque popularité, les autres furent obligés de modifier leur caractère et d'abdiquer leurs prétentions, de se mettre au service de leurs acteurs et de sacrifier, non pas seulement la gaieté et le fond du sujet, mais l'esprit pratique, la vérité et le piquant des détails, à des grimaces de fantaisie et à de méchants lazzis. Déjà si bas, le niveau littéraire et moral du Mime s'abaissa encore : ce ne fut plus qu'une mauvaise et indécente parade, que les plus grossiers spectateurs méprisaient quand ils avaient fini d'en rire (3).

Le Mime avait d'ailleurs un vice originel qui le retenait dans les bas-fonds de la littérature. Il ne peignait pas les créatures de son imagination, il copiait des réalités vulgaires, et, sous peine de se renier lui-même, devait renoncer à l'originalité et à la poésie. L'inintelligence de ses habitués ordinaires, leur goût

foule de comédiens qui pouvaient répondre à toutes les demandes : voy. Tacite, *Annalium* l. xiv, ch. 15, et Dion Cassius, l. lxvii, ch. 14.

(1) Ils avaient un nom particulier, παίγνια, et Plutarque ne les trouvait pas convenables, même pour les petits esclaves employés aux bottes; *Quaestionum convivalium* l. VII, quest. viii, par. 4 : voy. Jahn, *Prolegomena ad Persium*, p. lxxxiv.

(2) La Foi, l'Espérance et la Charité. On connaît jusqu'à quatre mimes qui, comme Dioscorus (saint Augustin, *Epistola ad Alipium*, let. lxvii), furent touchés de la grâce en se moquant des idées chrétiennes, saint Genest, saint Ardélion, saint Sylvain et saint Porphyre, et probablement sainte Pélagie, qui fut aussi comédienne et martyre (le 8 octobre), dut sa première connaissance du christianisme aux dérisions du Théâtre.

(3) Mimus qui nunc tantummodo derisui habetur, disait Cassiodore; *Variarum* l. iv, let. 51.

pour l'excessif et le brutal, leur inattention et les bruits confus de la salle, la grandeur et la mauvaise construction des théâtres, tout lui interdisait le comique à mi-voix, les sous-entendus et les nuances. Il fallut donc se remettre à chercher et trouver une autre espèce de drame, même inférieure par la forme, mais qui fût plus grave, plus saisissante, encore plus matérielle, et, pour tout dire en un mot, plus nationale (1). Dès les premiers temps de son histoire, le Peuple avait fait une large place à la mimique dans ses solennités; elle intervenait partout, dans les Lupercales et dans les fêtes des Saliens, dans les cérémonies du mariage et dans les rites des funérailles (2). Le droit lui-même était une *action*. Les cantilènes, si bizarrement intercalées dans la Comédie classique (3), étaient déjà une satisfaction donnée au goût naturel du public pour la danse et le spectacle, et leur succès devait engager à les compléter et à les étendre. Leur musique adoucit ses sons et ralentit son mouvement (4); les paroles affectèrent des intentions poétiques (5); le petit chanteur qui

(1) La danse et sa grâce, toujours un peu sensuelle, étaient fort goûtées des Romains de l'Empire :

Quis dubitet, quin scire velim saltare puel-[lam?

disait Ovide (*Artis amatoriae* l. III, v. 349), et il avait dit auparavant (v. 299) :

Est et in incessu pars non temnenda decoris.

Tout lettré et très-disert qu'il fût, Cicéron lui-même appréciait la pantomime plus que de raison : In iis omnibus, quae sunt actionis, inest quaedam vis a natura data. Quare etiam hac imperiti, hac vulgus, hac denique maxime barbari maxime commoventur. Verba enim neminem movent, nisi eum, qui ejusdem linguae societate conjunctus est; sententiaeque saepe acutae non acutorum hominum sensus praetervolant : actio, quae prae se motum animi fert, omnes movet; *De Oratore*, l. III, par. 59.

(2) Nous pourrions ajouter les déclarations de guerre, les représentations des Triomphes, etc. Voy., entre autres, la *Pompa circensis*, mentionnée par Denys d'Halicarnasse, l. VII, ch. XXVII, 1491, éd. de Reiske.

(3) Ce n'était pas un développement naturel des formes poétiques, mais l'invention toute fortuite d'un vieux comédien qui n'avait plus de voix; Tite-Live, l. VII, ch. 2.

(4) Quoiqu'il en regrettât l'amollissement, Cicéron se plaignait encore de sa rudesse : Illa quidem, quae solebant quondam compleri severitate jucunda, Livianis et Naevianis modis, nunc ut eadem exsultent, cervices oculosque pariter cum modorum flexionibus torquent (*De Legibus*, l. II, ch. 15), et Quintilien disait : (Musica) quae nunc in scenis effeminata et impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit; l. I, ch. X, par. 31. Voy. aussi Plutarque, *Quaestionum convivalium* l. IX, quest. XV, par. 17; *Opera moralia*, p. 911, éd. de Dübner, et Libanius, *De Saltatoribus*, t. III, p. 382, éd. de Reiske.

(5) Les meilleurs poëtes ne les trouvaient pas au-dessous de leur talent : on connaît un *Agavé* de Stace (Juvénal, *Sat.* VII, v. 87 et suiv.), et Lucain lui-même composait des

donnait la note à l'histrion devint un Chœur (1), et le joueur de flûte, un orchestre (2). La Pantomime, c'était l'opéra romain : un opéra, sans le génie d'un compositeur qui en dominât les divers éléments, les fondît ensemble dans une grande œuvre et leur insufflât une âme, mais avec le talent d'un acteur qui en animait successivement toutes les parties, excitait l'imagination des spectateurs et s'imposait à leur intelligence. D'abord le danseur, comme on disait encore en latin, avait dansé réellement et chanté lui-même son rôle (3) ; mais en se perfectionnant, en devenant plus expressive, la danse prit un sens plus général et plus profond. Elle ne signifia plus seulement un mouvement cadencé des pieds, mais la langue des gestes (4), l'expression muette des sentiments et des idées (5) : le danseur passa mime, et parlait sur-

fabulae salticae (on lui en attribuait quatorze : voy. Genthe, *De M. Annaeo Lucano*, p. 64 et suiv.). Le Silon, dont Sénèque nous a conservé le nom (*Suasoriae*, p. 20, éd. des Deux-Ponts), n'avait pas d'autre titre de gloire, et il est au moins probable que les poëmes, donnés au théâtre par P. Pomponius, un personnage consulaire (Tacite, *Annalium* l. XI, ch. 13), étaient aussi des Pantomimes.

(1) Pantomimo cum primum in scenam advenerit, assistunt chori diversis organis eruditi ; Cassiodore, *Variarum* l. IV, let. 51. Ce Chœur était même sans doute très-bruyant, puisque Pétrone disait en parlant d'une scène tumultueuse : Pantomimi chorum, non patrisfamiliae triclinium crederes ; ch. XXXI. Ἀδόντων ὁμοφωνίαν, disait Lucien, *De Saltatione*, ch. LXVIII. C'est au Chœur des Pantomimes que se rapportait cette phrase de Columelle : Quod etiam ludicris spectaculis licet saepe cognoscere. Nam ubi chorus canentium.... consensit.... spectantes audientesque laetissima voluptate permulcentur ; *De Re rustica*, l. XII, ch. 2. Voy. la note suivante.

(2) Deinde repente magno tibiarum et scabellorum crepitu, cum palla tunicaque talari prosiluit, et desaltato cantico abiit ; Suétone, *Caligula*, ch. LIV. Hic (Pylades) quia ferebatur mutasse rudis illius saltationis ritum, quae apud majores viguit, et venustam induxisse novitatem, interrogatus ab Augusto, quae saltationi contulisset, respondit :

Αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπὴν ὁμαδόν τ' ἀνθρώπων·

Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 7. Ἡσυχίαν γὰρ τοῖς τε κτυποῦσι, καὶ τοῖς αὐλοῦσι, καὶ αὐτῷ παραγγείλας τῷ χορῷ, αὐτὸς ἐφ' ἑαυτοῦ ὠρχήσατο τὴν Ἀφροδίτης καὶ Ἄρεως μοιχείαν· Lucien, *De Saltatione*, ch. LXIII, et ch. LXXII : Ὑπ' αὐλοῖς καὶ κυμβάλοις καὶ μελῶν εὐρυθμίᾳ καὶ κηλήσει διά τε ὀφθαλμῶν καὶ ἀκοῆς. Voy. aussi *Ibidem*, ch. XXIX, et dans la note précédente la citation de Cassiodore.

(3) Pylades Cilix pantomimus, cum veteres ipsi cantarent atque saltarent, primus Romae chorum et fistulam sibi praecinere fecit (U. C. 732) ; Suétone, *De Viris inlustribus*, p. 22, éd. de Reifferscheid. Πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο· Lucien, *De Saltatione*, ch. XXX. Quelque chose de l'ancien usage s'était cependant conservé quand l'inhabileté du pantomime ne l'obligeait pas d'y renoncer. Outre le chœur, Lucien cite ὑποκριτοῦ εὐφωνίαν ; *Ibidem*, ch. LXVIII : voy. aussi ch. LXIII, et Arnobe, *Adversus Gentes*, p. 239, éd. de 1651.

(4) Ὀρχήσει τε ἐχρήσατο, dit de Caligula Dion Cassius, l. LIX, ch. 5.

(5) Par une nouvelle métaphore, on donna même à *Danser* le sens de Déclamer, Chanter :

tout avec les mains (1). Rien n'était changé dans la pièce, sinon qu'on la jouait pour les yeux. On choisissait seulement un sujet plus accidenté, plus vivant, plus pathétique : il y fallait des sentiments qui passionnassent la scène, qui fissent vibrer les nerfs et transfigurassent le visage (2). Mais cette imitation toute plastique, exacte jusqu'à la minutie, n'était qu'une reproduction matérielle, sans esprit et sans grande intelligence, de la mimique involontaire. Il se trouva un pantomime, plus ambitieux et plus habile, qui voulut étendre et varier son art, mettre de l'originalité et de l'imagination dans ses copies et créer des réalités (3). La vérité, telle quelle, ne lui suffit plus (4); il

Carmina quod pleno saltari nostra theatro
versibus et plaudi scribis, amice, meis,

Ovide, *Tristium* l. V, él. VII, v. 25, et l. II, v. 519 :

Et mea sunt populo saltata poemata saepe.

Desaltato cantico abiit, disait Suétone en parlant de Caligula (ch. LIV), et certainement l'histrion impérial ne se serait pas empêtré d'une tunique traînante et d'un manteau s'il avait dû danser réellement. Il y a même, dans un sermon aux catéchumènes, attribué à saint Augustin : Chorus illic et cantio pantomimi illicit auditum, sed expugnat sanum affectum ; *Opera*, t. VI, col. 557, éd. des Bénédictins. Voy. aussi Arnobe, *Adversus Gentes*, p. 239, éd. de 1651.

(1) Ingressus scenam populum saltator adorat,
solertique parat prodere verba manu ;

Pétrone, *De Pantomimo*, v. 3.

Παμφώνοις χερσὶ λοχευόμενος, disait Antipater (ép. XXVII ; dans l'*Anthologia graeca*, t. II, p. 102, éd. de Jacobs), et Lucien l'appelait χειρόσοφος (*De Saltatione*, ch. LXIX) : voy. Nonnus, *Dionysiaca*, l. XIX, v. 223, et le *Corpus Inscriptionum graecarum*, n° 6305. On trouve même dans Cassiodore (*Variarum*, l. IV) : *Orchestarum loquacissimae manus, linguosi digiti*, et Démétrius, le philosophe cynique, disait à un pantomime qui venait de lui donner une représentation de son savoir-faire : Μοὶ δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν · Lucien, *De Saltatione*, ch. LXIII. Voy. Requenno, *Scoperta della Chironomia osia dell' arte di gestire con le mani;* Parme, 1797.

(2) Nonnus cite comme une des ressources de la pantomime νεῦμα προσώπου (*Dionysiaca*, l. XIX, v. 153), et ajoute (*Ibidem*, v. 155) :

δάκτυλα δινεύουσα καὶ ὀρχηστῆρος ὀπωπήν.

Manilius (l. V, v. 479, éd. de Bentley) n'est pas moins positif :

Referetque affectibus ora
Et sua dicendo faciet.

Voy. aussi Libanius, *Pro Saltatoribus*, t. III, p. 393, éd. de Reiske : Ἴδοις δ' ἂν οὖν αὐτοὺς πρὸς τὸν αὐτὸν καιρὸν ὠκέως διαλαττουμένους καὶ μιμουμένους τὸν Πρωτέα · Lucien, *De Saltatione*, ch. XIX. In ore sunt omnia, disait très-justement Cicéron (*De Oratore*, l. III, ch. 59) : l'expression du visage, le jeu de la physionomie pouvaient seuls remplacer la parole. Voy. à l'appendice le cinquième Excursus.

(3) L'histoire nous a conservé son nom (voy. Macrobe, p. 325, note 2, et Suétone, p. 325, note 3), mais n'a point dit suffisamment en quoi consistaient ses changements, ni même indiqué les phases de la Pantomime. Plutarque dit seulement en parlant de la danse qui servait d'intermède (entremets) dans les banquets : Ἀποπέμπω δὲ τῆς ὀρχήσεως τὴν Πυλάδειον, ὀγκώδη καὶ παθητικὴν καὶ πολυπρόσωπον, οὖσαν · *Quaestionum convivalium* l. VII, quest. VIII, par. 3. Voy. la note suivante et le passage de saint Augustin, cité p. 331, note 2.

(4) Cum canticum quoddam saltaret Hylas, cujus clausula erat : τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα ; sublimem ingentemque Hylas voluit, metiebatur. Non tulit Pylades, sed clamavit e cavea : Σὺ μακρὸν, οὐ μέγαν ποιεῖς. Tunc populus eum

donna systématiquement à ses mouvements de la dignité et de la grâce (1), prit un masque à l'image de ses personnages (2), et laissa dédaigneusement aux comédiens impuissants le costume et les accessoires de théâtre (3). Ses auteurs lui avaient préparé des sentiments à effet, et le Chœur le mettait en situation, l'accompagnait de la voix, exposait au public ses motifs, expliquait ses gestes (4), et lui se multipliait, créait tour à tour les personnages les plus différents (5), était successivement le premier, le second acteur et tous les autres, jouait à lui seul la pièce entière (6). Dans des représentations plus spécialement destinées à la foule, il ajoutait à son talent le luxe du spectacle et illustrait son jeu par une cour de figurants et tous les attri-

coegit idem saltare canticum : cumque ad locum venisset quem reprehenderat, expressit cogitantem : nihil magis ratus magno duci convenire, quam pro omnibus cogitare; Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 7. C'est en parlant d'un pantomime de la vieille école, de l'école de l'instinct et de la nature, que Lucien disait : Εἰς ἀσχήμονα ὑπόκρισιν δι' ὑπερβολὴν μιμήσεως ἐξοκείλαντα · *De Saltatione*, ch. LXXXIII. Il y avait cependant des instants où Pylade ne reculait pas non plus devant les réalités les plus crues : c'était, si nous pouvions nous servir de cette expression, un pantomime romantique. Cum in Herculem furentem prodisset et nonnullis incessum histrioni convenientem non servare videretur, deposita persona ridentes increpuit : Μωροί, μαινόμενον ὀρχοῦμαι; Macrobe, *l. l.*, *Opera*, t. II, p. 255, éd. de L. Jan.

(1) Bathylle avait probablement exagéré ce changement : il était plus constamment noble, plus tendu, plus pompeux. C'est au moins en ce sens que nous comprenons ce passage des *Controverses* de Sénèque (l. III, épit.) : Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia multum a se aberant. *Comoedia* signifiait déjà sans doute le Genre tempéré; il n'y avait pas de comédie proprement dite jouée par les pantomimes.

(2) Τὸ δὲ πρόσωπον αὐτὸ ὡς κάλλιστον καὶ τῷ ὑποκειμένῳ δράματι ἐοικός; Lucien, *De Saltatione*, ch. XXIX. On en changeait jusqu'à cinq fois dans la même pièce : Ἰδὼν γὰρ πέντε πρόσωπα τῷ ὀρχηστῇ παρεσκευασμένα, τοσούτων γὰρ μερῶν τὸ δρᾶμα ἦν · *Ibidem*, ch. LXVI.

(3) Histriones quom palleolatim saltant, caudam cycni, capillum Veneris, Furiae flagellum eodem pallio demonstrant; Fronton, *De Orationibus*, p. 124, éd. de Niebuhr.

(4) Nam quum grata chorus diffundit cantica [dulcis,
quae resonat cantor, motibus ipse probat;
Pétrone, *De Pantomimo*, v. 5.

(5) Idem corpus Hecaben (*Hecuben* ou *Hecaten*) designat et Venerem, feminam praesentat et marem, regem facit et militem, senem reddit et juvenem, ut in uno credas esse multos tam varia imitatione discretos; Cassiodore, *Variarum* l. IV, let. 51.

(6) Solusque per omnes
Ibit personas, et turbam reddet in uno;
Manilius, l. V, v. 480.

Nous parlons ici comme partout de la forme la plus élevée de la Pantomime au point de vue de l'art et non du spectacle, et quand l'art s'abaissa, le spectacle devint de plus en plus dominant. Apulée disait déjà (*Metamorphoseon* l. VI) en racontant les fêtes qui eurent lieu aux noces de Psyché : Musae voce canora personabant; Apollo cantavit ad citharam : Venus suavi musicae suppari gressu formosa saltavit. Voy. Lucien, *De Saltatione*, ch. LXXXIII, et Libanius, *De Saltatoribus*, t. III, p. 373 : le monument consacré à l'archimime Agilius Septemtrio énumérait jusqu'à soixante personnes faisant partie de sa troupe; dans Orelli, *Inscriptiones*, n° 2627.

buts de son rôle (1); c'est une concession qu'il faisait à l'inintelligence et à l'admiration hébétée de son public pour le reluisant et la pompe (2). Le livret se bornait, comme on dit en musique, à lui marquer la clef (3) et lui laissait une liberté de détails presque illimitée : il mettait la note et prenait son temps, exprimait à sa manière la pensée du poëte, la brodait et la faisait mieux ressortir. Quand ils n'avaient plus rien à dire, les chanteurs attendaient patiemment pour reprendre qu'il eût achevé ses fioritures et ses variations : quelquefois, au contraire, c'était lui qui s'arrêtait; le récitatif et les instruments continuaient l'histoire, et il rentrait en scène à sa convenance, lorsqu'il avait à mimer une autre situation et des sentiments nouveaux.

Après les tueries des Triumvirs et les volées d'aventuriers et de soudards qui s'étaient abattus sur les restes de la République comme des corbeaux sur un cadavre, les vieux Romains devinrent rares à Rome, et l'écume de la Société monta à la surface. Le Peuple-Roi ne fut plus qu'une vile populace, qui attendait son pain quotidien des greniers de l'État, en clabaudant au Forum sur la pluie et le beau temps, et voulait insolemment que ses maîtres l'amusassent (4). Mais son abaissement l'avait bien abêti : si acérées et si poignantes qu'elles fussent, les choses de l'esprit ne lui chatouillaient pas suffisamment la peau, et le

(1) Voy. l'*Anthologia graeca*, l. IV, n° 25; le costume de Pâris et celui de Mercure, dans la Pantomime décrite par Apulée, *Metamorphoseon* l. X.

(2) Verum Equiti quoque jam migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos et gaudia vana;
Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 187, et v. 206.

Quid placet ergo?
Lana Tarentino violas imitata veneno.

(3) Quid enim foret ista re ineptius, si ut planipedi saltanti, ita Graccho concionanti numeros et frequentamenta quaedam varia tibicen incineret? Aulu-Gelle, l. I, ch. 11.

(4) Le *Panem et Circenses* n'est pas une simple hyperbole de Juvénal (*Sat.* X, v. 81), une Inscription antérieure l'atteste (dans Orelli, n° 2546); Fronton (*Principia Historiae*, fr. V, p. 249) disait, Populum romanum duabus praecipue rebus, annona et spectaculis, teneri, et le témoignage de Dion Chrysostome le confirme encore; *Discours* XXXII, p. 370. Aussi le Théâtre devint-il une véritable institution politique : voy. Sénèque, *Epistolae*, lettre LXXXI; Suétone, *Tiberius*, ch. XXXIV, et Capitolinus, *Marcus Antoninus*, ch. XI.

flux et reflux des proscriptions, les suicides par ordre et les révolutions continues où les plus élevés disparaissaient tout à coup comme par une trappe de théâtre, l'eurent bientôt blasé sur les catastrophes littéraires. Il n'y avait plus d'aristocratie qui lui imposât le respect et pût lui apprendre à mettre une sorte de modération dans ses excès. Dans cette marée de toutes les bassesses, qu'on appelait l'Empire, la classe supérieure ne se composait que de sénateurs avilis par leur impuissance et leur lâcheté, et d'enrichis de la veille qu'un peu plus de turpitude et d'infamie avait sortis de la foule des affranchis et des délateurs. Le palais impérial était une simple maison bourgeoise aussi murée et un peu plus largement tenue que les autres. Loin de chercher à rendre leur grandeur plus apparente en s'isolant dans une majesté factice, les Empereurs dissimulaient l'immensité de leur pouvoir quand ils n'avaient pas à s'en servir, et affectaient de vivre sans orgueil, de plain-pied avec tout le monde. Sans devoirs envers personne, pas même envers eux-mêmes, ils voulaient s'amuser à outrance et n'avoir à compter qu'avec leur plaisir. On imitait leurs excès quand le bruit en parvenait à la ville : là s'arrêtait leur action morale ; ils n'entretenaient point de courtisans attitrés qui fussent censés suivre leurs errements et affichassent à leur instar des goûts élégants et des manières distinguées. Chacun se croyait encore le peuple-roi et n'entendait se gêner pour personne ; mais, malgré le soin qu'on avait mis à garder les anciennes étiquettes, comme dans un Muséum d'histoire naturelle, il n'y avait plus rien de Romain à Rome que l'arrogance et de la dureté pour soi-même et pour les autres. Toutes les vertus du temps de la République avaient péri, noyées dans une démagogie servile et violente : la démagogie de la soldatesque et de la canaille avec un César au sommet. Cette tyrannie d'en bas, plus démoralisante encore que l'oppression d'en haut, parce

qu'on était à la fois le despote et l'esclave, avait énervé toutes les énergies et pourri tous les caractères. Le paganisme n'était plus depuis longtemps qu'une religion de bonnes femmes et de débauchés, que l'État s'était annexée : il l'administrait à son profit comme ses autres dépendances, et rien n'avait remplacé les dieux dans la conscience publique, ni un sentiment illogique de la dignité de l'homme, ni la croyance réfléchie à une âme que le corps doive honorer et servir. Quelques-uns se cambraient encore les reins et se posaient stoïquement en philosophes, mais leur bâton pliait sous la main qui voulait s'y appuyer et ne les soutenait pas quand ils venaient à chopper dans la vie ; leur manteau avait été loué chez un costumier grec, et ses déchirures montraient qu'il était souvent resté accroché aux buissons. Si, à l'occasion, on s'ouvrait assez facilement les veines, ce n'était plus pour sauver sa dignité et se montrer supérieur à sa fortune, mais par indifférence ou pour sauver la caisse (1). Il y avait bien encore quelques singeries d'élection, on avait conservé de la République tout ce qui n'était pas absolument inconciliable avec le despotisme capricieux et insolent d'un maître; mais il entendait protéger la liberté, et pour l'empêcher de s'égarer la conduisait par la main et la faisait marcher à son pas : les candidats étaient patronés, et par habitude ou par lâcheté, quelquefois aussi par dévouement, on n'allait pas à l'encontre de l'Empereur. La vie publique n'était plus dans les luttes et les passions du Forum; le peu qu'il en restait se donnait carrière dans les factions du cirque, dans les frissonnements de l'amphithéâtre et l'enivrement du sang des bêtes qui s'y déchiraient, dans l'âpre plaisir du meurtre des gladiateurs et leur acclamation quand ils mouraient avec grâce (2). La

(1) C'était un moyen d'éviter la confiscation en devançant le jugement ; *pretium festinandi*, selon l'expression de Tacite.

(2) Quand un gladiateur blessé oubliait ses devoirs et demandait grâce, le peuple indigné ordonnait d'un geste qu'on le tuât sans répit voy. Sénèque, *De Ira*, l. I, ch. 2, et Lactance, *De Institutione divina*, l. VI, ch. 20.

sensation avait tué la pensée : ce peuple avachi, incapable d'émotions honnêtes et modérées, n'aspirait désormais qu'aux plus matérielles et aux plus empoignantes. Il ne pouvait plus agréer pleinement, même dans les entr'actes, qu'un divertissement physique, alléchant les yeux, caressant l'oreille et poussant le sang à la peau. La Pantomime elle-même n'en eût pas assez fortement secoué l'inertie si elle fût restée simple et peu variée, telle que la Nature l'avait faite (1); elle ne trouvait plus l'instinct assez éloquent (2) et appelait à son aide les réalités les plus crues. Elle n'était pas seulement une fiction arrangée pour la scène et jouée avec accompagnement d'orchestre devant des gens qui ne s'y trompaient pas, elle voulait devenir un spectacle pour de bon, qui arrivât réellement (3). Hercule se croyait vraiment affolé de douleur; il lançait au hasard des flèches dans la salle, et le public s'épouvantait à bon droit de sa fureur (4). Quand un des personnages avait à expier de grands crimes par un supplice bien attrayant, le directeur em-

(1) L'ancienne musique, celle des acteurs qui parlaient, ne paraissait plus assez développée ni assez expressive. Nec magis perfert (vulgus assistentium) in judiciis tristem et impexam antiquitatem, quam si quis in scena Roscii aut Turpionis Ambivii exprimere gestus velit; *Dialogus de Oratoribus*, ch. XX.

(2) Illa enim signa quae saltando faciunt histriones, si natura, non instituto et consensione hominum, valerent, non primis temporibus, saltante pantomimo, praeco pronuntiaret populis Carthaginis quid saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes, quorum relatu haec solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque si quis theatrum talium nugarum intraverit, nisi ei dicatur ab altero quid illi motus significent, frustra totus intentus est; saint Augustin, *De Doctrina christiana*, l. II, ch. 38, *Opera*, t. III, col. 35.

(3) Nil ibi per ludum simulabitur, omnia [fient
Ad verum, quibus incendi jam frigidus aevo
Laomedontiades, et Nestoris hernia possit;
Juvénal, *Sat.* VI, v. 324.

Mimicis adulteris ea quae solent simulato fieri, ad verum jussit; Lampridius, *Heliogabalus*, ch. XXV. Inter pyrricharum argumenta taurus Pasiphaen ligneae juvencae simulacro abditam iniit, ut multi crediderunt. Icarus primo statim conatu juxta cubiculum ejus decidit, ipsumque cruore respersit; Suétone, *Nero*, ch. XII. Un acteur représentant Mutius Scaevola, sans doute un simple figurant, se fit griller la main sur des charbons ardents; Martial, l. VIII, ép. 33. Le Peuple était si affamé de réalité et si mécontent d'être *refait*, qu'il lui arriva de tuer en plein théâtre un comédien qui ne mettait pas assez de vérité dans son jeu; Diodore de Sicile, l. XL, ch. 5; dans Mai, *Scriptorum veterum nova Collectio*, t. II, p. 117.

(4) Cum in Herculem furentem prodisset (Pylades), sagittas jecit in populum; Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 7. Dans une représentation de l'Ajax en fureur un autre pantomime fit plus encore, il arracha la flûte d'un des musiciens et la brisa sur la tête d'Ulysse; Lucien, *De Saltatione*, ch. LXXXIII.

pruntait un condamné à la prison voisine, engageait un bourreau, et les spectateurs jouissaient d'une agonie sérieuse (1). Pour récompenser Pâris de sa pomme, Vénus ne se contentait pas de lui donner une rose avec son plus doux sourire et de l'emmener pour l'explication dans la coulisse; la scène représentait un bois où elle devait se croire seule avec lui, et, sans plus s'occuper du public, elle dénouait sa ceinture et se prostituait en plein théâtre (2).

Au vif attrait de ces spectacles pour une multitude oisive et affamée d'émotions vint bientôt s'ajouter une séduction plus puissante encore, le charme personnel des acteurs. Les plus habiles gagnaient des sommes insensées (3); rien ne semblait à leur insatiable vanité trop exorbitamment cher et trop fastueux (4), et la foi en leur talent s'augmentait du prestige de leur opulence (5). Ils étaient beaux de leurs habits et de leur

(1) Voy. Martial, *De Spectaculis,* ép. VII; Juvénal, *Sat.* IX, v. 188, et Josèphe, *Antiquitatum Judaicarum* l. XIX, ch. I, par. 13. Orphée était aussi réellement déchiré par un ours (Martial, *Ibidem*, ép. XXI), et Tertullien pouvait dire : Qui vivus cremebatur Herculem induerat; *Ad Nationes,* l. I, p. 57, éd. de Lyon, 1641.

(2) Nous n'osons pas citer même en latin : voy. Lampridius, *Historiae Augustae Scriptores*, p. 102, éd. de Paris, 1620.

Cygnus stuprator peccat inter pulpita;

Aurélius Prudence, *Peristephanon* X, v. 221.

Nunc enim mimus exponit adulteria vel monstrat; Minutius Félix, *Octavius*, p. 345, éd. de Leyde, 1672. Peut-être y a-t-il quelque exagération dans tous ces témoignages; mais saint Jean Chrysostome ne craignait pas de dire en public, en parlant du haut de la chaire : Οὐ δέδοικας τοῖς αὐτοῖς ὀφθαλμοῖς καὶ τὴν κλίνην τὴν ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας βλέπων, ἔνθα τὰ μυσαρὰ τελεῖται τῆς μοιχείας δράματα (*De Davide,* hom. III; *Opera*, t. IV, p. 770 E, éd. de Paris), et rien n'autorise à croire que l'immoralité du théâtre fût moins grossière à Rome qu'à Antioche et à Constantinople : voy. *Ibidem*, t. VIII, p. 6 B, et t. VII, p. 101, 113 et suivantes.

(3) Il fallut dès la quinzième année de l'ère chrétienne limiter leur salaire par une loi (Tacite, *Annalium* l. I, ch. 77), et on en éludait les prescriptions : l'ordonnateur des jeux y ajoutait des cadeaux dont on fut obligé de limiter aussi l'exagération; *H. A. Vita M. Antonini*, ch. XI. Naturellement les Empereurs ne se croyaient pas tenus à observer ces restrictions : Vespasien donna jusqu'à 400,000 sesterces à chacun des acteurs qui avaient concouru à la réouverture du Théâtre de Marcellus; Suétone, *Vespasianus*, ch. XIX.

(4) Pylade voulut donner à son tour des Jeux au Peuple (l'an de Rome 752; Dion Cassius, l. LV, ch. 10); en reconnaissance de leurs générosités (Orelli, n° 2625), on décerna à plusieurs pantomimes des statues (Orelli, n° 2627; Henzen, n° 6185) et même des honneurs municipaux; Orelli, n° 2629.

(5) La passion des pantomimes avait pénétré dans tous les rangs de la Société (Pline le Jeune, *Panegyricus*, ch. XLVI); Sénèque l'appelait *Morbus* (*Controversiarum* l. III, épit.), et Tacite comptait l'*Histrionalis favor* parmi les maux endémiques de Rome; *De Oratoribus*, ch. XXXIX. Un édit spécial défendit Ne domos pantomimorum Senator introiret, ne egredientes in publicum Equites Romani cingerent; Tacite, *Annalium* l. I,

renommée; les acclamations de la foule portaient à la tête comme un vin trop capiteux, et ils passionnaient, rien qu'en se montrant avec leur auréole de théâtre, des femmes ardentes, écœurées du bonheur domestique et aspirant à des voluptés plus âcres (1). Importunés de leur popularité et du bruit qui se faisait autour de leur nom, peut-être aussi cédant à un de ces caprices d'honnêteté que l'exercice du pouvoir inspire parfois aux moins honnêtes, quelques empereurs les bannirent de Rome (2), mais pour apaiser les mécontentements du peuple et prévenir ses colères, il fallait bientôt leur en rouvrir les portes, et ils y rentraient avec les habitudes dépravées que les plus dévoués à leur art contractent en jouant pour un public qui ne comprend pas les nuances et ne se laisse entraîner que par des coups de collier. Ils exagéraient leurs gestes, les multipliaient outre mesure, répétaient sans raison ceux qui plaisaient davantage; ils ne voulaient plus mimer réellement la pièce, mais enlever à tout prix le succès et escroquer des applaudissements. Cet abaissement de la Pantomime eût suffi pour en éloigner les spectateurs d'élite, ceux qui avaient gardé quelque politesse de mœurs ou certaines délicatesses d'esprit; il en eût à lui seul amené la désuétude, au moins en public (3), et la Société, at-

ch. 77. Mares inter se uxoresque contendunt, uter det latus illis, disait Sénèque, *Quaestionum naturalium* l. VII, ch. 32. C'était à qui exercerait l'art si admiré des histrions; Néron et Caligula n'étaient pas de scandaleuses exceptions : Non nobilitas cuiquam, non aetas aut acti hónores impedimento, quominus Graeci Latinive histrionis artem exerceret, disait Tacite, *Annalium* l. XIV, ch. 15.

(1) Libido atque luxuria coercente nullo invaluerat, auctor fuit Senatui decernendi ut quae se alieno servo junxisset, ancilla haberetur; Suétone, *Vespasianus*, ch. XIII : voy. aussi Martial, *Epigrammatum* l. IV, ép. 71. *Solvitur his magno comoedi fibula*, disait Juvénal, *Sat.* VI, v. 73, et ce n'était pas une de ses hyperboles ordinaires, puisque, selon l'expression de Dion, l. LVII, ch. 21, ils furent chassés de Rome : ὅτι τάς τε γυναῖκας ἤσχυνον : voy. aussi Suétone, *Octavius*, ch. XLV, et Tacite, *Annalium* l. IV, ch. 14.

(2) Suétone, *Tiberius*, ch. XXXVII; *Nero*, ch. XVI; *Domitianus*, ch. VII; Pline, *Panegyricus ad Trajanum*, ch. XLVI.

(3) Pour se dédommager d'une privation qu'ils s'imposaient par un reste de respect humain, les plus réservés s'accordaient des Pantomimes à huis clos, et naturellement elles étaient encore plus licencieuses et plus impudentes. Privatum urbe tota sonat pulpitum : in hoc viri, in hoc feminae tripudiant; Sénèque, *Naturalium Quaestionum* quaest. VII, extra. Ces Pantomimes devinrent un accompagnement habituel des banquets : Quintilien disait même que dans tous Pudenda dictu

teinte dans ses étais et toutes ses forces vives, à demi dissoute par l'indifférence en matière de morale et une soif inextinguible de plaisirs, réagit à la dernière heure contre la cause première de ses ébranlements.

Frappé à tout instant dans sa personne et dans ses biens par un pouvoir violent et quelquefois stupide, le Romain se replia sur lui-même et chercha dans sa propre pensée le respect de sa dignité qu'il ne trouvait plus dans le monde. Le stoïcisme n'était pas seulement pour lui une philosophie théâtrale et longuement ruminée, qu'il avait apprise à l'école; c'était surtout un sentiment résolu et une protestation instinctive contre la Fortune. Il voulait nier à la force le droit d'opprimer et de punir, et lui demandait orgueilleusement ses titres. Il se plaisait à penser que l'Humanité n'avait pas été livrée ainsi qu'une proie sans défense à toutes les bêtes féroces à face humaine qui pouvaient se payer des prétoriens et des bourreaux. Un grand changement s'opéra parmi les plus grossiers et les plus sceptiques : ce fut à qui croirait que dans cette violente agitation des hommes poussés sans cesse par leurs passions et repoussés par les passions des autres, sous ce pêle-mêle incessamment ondoyant des choses, se cachaient une loi morale et une fin dernière. Tout ce qui désespérait la raison, tout ce qui heurtait le sentiment et décourageait la foi, on l'ajournait à une vie d'outre-tombe, et l'on fit sortir des nuages la main toute-puissante d'un directeur suprême et d'un grand justicier (1). Ces aspirations, encore plus généreuses qu'intéressées, se résumèrent dans une religion nouvelle, plus véritablement humaine et en même temps plus divine, qui consolait les affligés sans nier

spectabantur; l. I, ch. II, par. 8. Voy. aussi Velléius Paterculus, l. II, ch. 83, et Plutarque, *Quaestionum convivalium* l. VII, quest. VIII, ch. 4.

(1) C'était souvent par cette image que l'on représentait Dieu le père pendant le moyen âge, et elle se trouve déjà sur quelques médailles d'empereurs romains.

la douleur (1), leur comptait la souffrance comme un mérite, et quand la terre manquait sous les pieds montrait le ciel et parlait d'espérance. Mais quoiqu'il eût voulu être prêché du haut d'une croix, quoiqu'il déclinât avec un âpre dédain tout lien avec le monde et ne prétendît qu'à soutenir l'homme dans ses défaillances comme un bâton de voyage, le Christianisme le régénéra dans toutes ses idées et renouvela la Société jusque dans ses bases. Ce n'était ni une théorie philosophique, écrite sur un album qu'on serrait dans sa poche, ni le dogme égoïste et annihilateur d'un Indou fatigué du mouvement et ennuyé de la vie; sa foi et sa charité étaient remuantes; il avait l'amour de la vérité et du bien, la passion du combat et du martyre, et s'éleva avec indignation contre tout ce qui contrariait ses croyances ou menaçait ses vertus.

Les déportements habituels du Théâtre, ces spectacles éhontés d'où la femme entrée avec toute sa candeur sortait impudique et l'adultère au cœur (2), devaient encourir sa réprobation. Ce n'étaient pas seulement ses ministres les plus farouches qui anathématisaient les abominations de la scène, les plus lettrés et les plus doux tonnaient de leur plus grosse voix contre un divertissement si dépravant et si impie (3). A son origine, le Drame appartenait beaucoup plus à la liturgie qu'à la littérature, et il n'avait jamais rompu les liens qui le rattachaient au paganisme (4). Il ne se donnait en spectacle que dans les jours

(1) Le stoïcisme n'avait pu rien inventer de mieux, *Douleur, tu n'es qu'un mot* : si après cela on ne séchait pas ses larmes, c'est qu'on était un mauvais philosophe.

(2) Adulterium discitur dum videtur; et, lenocinante ad vitia publicae auctoritatis malo, quae pudica fortasse ad spectaculum matrona processerat, de spectaculo revertitur impudica; saint Cyprien, *Epistola ad Donatum*, p. 4.

(3) In theatris labes morum, discere turpia, audire inhonesta, videre perniciosa; saint Augustin, *De Symbolo fidei ad Catechumenos*, l. II, ch. 2. Ne tibi studio et cordi sit theatri insania, ubi conspicias mimorum petulantias omni contumelia et dedecore abundantes, atque effeminatorum virorum furoris et amentiae plenas saltationes; saint Cyrille, *Catechesis* XIX, *Mystagogica* I, p. 308, éd. de Paris, 1720.

(4) Est plane in artibus scenicis Liberi et Veneris patrocinium, quae privata et propria sunt, scenae de gestu et corporis flexu..... Quae vero ibi vocibus et modis et organis et

consacrés à la fête de certains Dieux (1); leurs statues présidaient à la représentation du haut de la scène, et l'édifice lui-même était sous l'invocation d'une des hontes de la religion païenne, le patron des ivrognes (2) ou l'entremetteuse des débauchés (3). En attaquant le Théâtre avec colère, en l'appelant *maison publique de corruption* (4) et *caverne du Diable* (5), les pasteurs du Peuple ne se laissaient pas entraîner par une de ces intempérances de zèle qui suggèrent aux satiriques et aux prédicateurs de violentes hyperboles; ils exprimaient vraiment leur pensée et agissaient en bons chrétiens. Ils avaient charge d'âme, et se devaient à eux-mêmes de sortir leur réprobation des déclamations de la Chaire et de lui donner des conséquences sérieuses. L'Église avertit solennellement les comédiens que monter sur les planches c'était prêter son concours à la célébration des faux-dieux et déserter sa foi, et quand ils persévéraient dans leur apostasie, elle les rejetait

lyris transiguntur. Apollines et Musas et Minervas et Mercurios patronos habent; Isidore, *Originum* l. XVIII, ch. 51.

(1) Vos aeris tinnitibus et tibiarum sonis, vos equorum curriculis et theatralibus ludis persuasum habetis deos et delectari et affici; Arnobe, *Adversus Gentes*, l. VII. Tanquam hoc sit maximum divinitatis indicium quod non soleant ludi nisi numinibus celebrari, disait saint Augustin (*De Civitate Dei*, l. VIII, ch. 26), probablement d'après Varron, et on lit dans le traité *De Spectaculis*, attribué à saint Cyprien, sans autre raison que d'appartenir au même temps : Quodnam enim spectaculum sine idolo? Quis ludus sine sacrificio?

(2) Le Théâtre d'Athènes était consacré à Dionysos.

(3) Itaque Pompeius Magnus, solo theatro suo minor, cum illam arcem (*cortem*, selon l'ingénieuse conjecture de M. Haupt, *Hermes*, t. I, p. 260) omnium turpitudinum extruxisset, veritus quandoque memoriae suae censoriam animadversionem, Veneris aedem superposuit et ad dedicationem edicto Populum vocans non *theatrum*, sed *Veneris templum* nuncupavit, cui subjecimus, inquit, gradus spectaculorum; Tertullien, *De Spectaculis*, ch. X.

(4) Caveam turpitudinum et publicam professionem flagitiorum; saint Augustin, *De Consensu Evangelii*, l. I, ch. 33. Theatrum proprie sacrarium Veneris est; Tertullien, *l. l.* Existimatur tractari se honorifice Flora si suis in ludis flagitiosas conspexerit res agi et migratum ab lupanaribus in theatra; Arnobe, *Adversus Gentes*, p. 238, éd. de 1651. Idem vero theatrum, idem et prostibulum; Isidore, *Originum* l. XVIII, ch. 41 : communem ac publicam libidinis scholam; Johannes Damascenus, *Sacra Parallela*, l. III, ch. XLVII, fol. 125 v°.

(5) Fugite, dilectissimi, spectacula; fugite caveas turpissimas diaboli ne vos vincula teneant maligni; saint Augustin, *De Symbolo fidei ad Catechumenos*, l. II, ch. 2. Spectacula et pompae etiam juxta nostram professionem opera sunt diaboli; Salvien, *De Providentia Dei*, l. VI, p. 150, éd. de 1690. Tertullien prenait l'expression encore plus au sérieux : Sic et tragoedos cothurnis extulit (diabolus), quia *nemo potest adjicere cubitum unum ad staturam suam*, mendacem facere volt Christum; *De Spectaculis*, ch. XXIII.

de son sein (1). Cette mort religieuse ne lui parut pas encore une pénalité suffisante; elle voulut les châtier dans ce qu'ils avaient de plus cher : pour le seul fait d'un mariage contracté scandaleusement avec eux, elle excommunia leurs conjoints (2), et leurs enfants naissaient entachés d'un second péché originel (3). Bientôt même, quand après avoir traversé toute sa période de souffrance et de résignation, elle put sans trop se compromettre suivre jusqu'au bout ses convictions, elle frappa aussi d'excommunication les mauvais chrétiens qui hantaient les théâtres et s'associaient par leurs rires et leurs applaudissements à ces représentations sacriléges (4). Puis, lorsque enfin elle trôna de compte à demi avec les successeurs de Constantin, elle fut logique; elle mit son pouvoir temporel au service de ses réprobations et poursuivit avec cette intelligence qu'elle a toujours mise dans sa politique la ruine d'un art dramatique imprégné de paganisme. Elle infligea une tare légale à tous les mimes, si innocentes que fussent leurs exhibitions (5); imposa

(1) *Constitutiones Apostolorum*, ch. VIII, par. 32. On les admettait seulement à faire pénitence (IIIe Concile de Carthage, tenu en 397, can. 35), et on limitait le châtiment à la durée du péché : Et ipsos (theatricos) placuit quamdiu agunt a communione separari; 5e canon du Concile d'Arles, tenu en 314, que celui de 451 renouvela par son 20e canon : voy. aussi le 62e canon du Concile d'Elvire (Illiberis, Grenade), en 305.

(2) Prohibendum ne qua fidelis vel catechumena aut comicos, aut viros scenicos habeat. Quaecumque hoc fecerit, a communione arceatur; Concile d'Elvire, canon 67.

(3) Le préjugé et la coutume les forçaient d'amuser aussi le public et de se vouer à la vie de théâtre : voy. une loi de Valentinien, de 371; *Codex Theodosianus*, l. XV, tit. VII, loi 2. Filiae hujuscemodi mulierum, siquidem post expurgationem prioris vitae matris suae natae sint, non videantur scenicarum esse filiae, nec subjacere legibus, quae prohibuerunt filias scenicae certos homines in matrimonium ducere; *Justiniani Codex*, l. V, tit. IV, *De Nuptiis*, ch. XXIII, par. 4.

(4) Solae spectaculorum impuritates sunt quae unum admodum faciunt et agentium et aspicientium crimen; Salvien, *De Providentia Dei*, l. VI. Aussi le traité *De Spectaculis* attribué à saint Cyprien disait-il très-logiquement : Dum in spectaculum vadit (christianus), Christo renuntiat, et le IVe Concile de Carthage, tenu en 399, déclara, can. 88: Qui die solemni, praetermisso solemni Ecclesiae conventu, ad spectacula vadit, excommunicetur. Une loi de Justinien abonda dans ce sens et fit un cas de divorce de la présence d'une femme au spectacle sans le consentement de son mari; *Novella* CXVII, ch. 8.

(5) Une loi de 394 les appelle *inhonestas personas;* Théodose, *Codex Theodosianus*, l. XV, tit. VII, loi 12, t. V, p. 426, éd. de Leipsick. Tertullien allait même jusqu'à dire : Sed et histrionicas literas magna cum voluptate suscipitis quae omnem foeditatem designant deorum : constuprantur coram vobis majestates in corpore impuro; *Ad Nationes*, l. I, ch. X, p. 56, éd. de Paris, 1641.

des lois somptuaires à la toilette des comédiennes (1) et les déclara en quarantaine comme des pestiférés (2).

Cette persécution du Théâtre n'était cependant ni une conséquence du dogme ni un cas de conscience; elle se modifiait, se tempérait selon les temps et les lieux, et permettait à chacun de regarder autour de lui et de suivre sa pente. Elle devenait plus violente là où l'aveuglement de l'habitude ou un attachement réel à d'anciennes superstitions opposaient plus de résistances à la foi nouvelle, et quand les âmes furent définitivement conquises, elle s'amortit et ferma les yeux sur des impiétés qui n'avaient plus beaucoup de sens et ne remettaient en question les croyances de personne. Dès la fin du second siècle, quelques fidèles, élevés pour le christianisme dans des écoles païennes, continuaient à se livrer à l'étude des lettres sans craindre d'y fourvoyer leur âme et de compromettre leur salut : saint Clément d'Alexandrie, et plus tard Eusèbe, se plurent même à y voir une préparation à la connaissance de Dieu. L'empereur Julien, ce réactionnaire étourdi dont on a si singulièrement fait un philosophe et un homme de progrès, croyait étouffer le christianisme en interdisant les études classiques à tous les chrétiens, et les plus pieux évêques de son temps en étaient aussi les plus lettrés (3). Quelques années après, peut-être un peu en haine de l'Apostat, pour insulter à sa mémoire en violant ses prohibitions, d'autres Orientaux écrivirent des comédies à l'usage de la jeunesse chrétienne sans autre souci que de bien imiter les modèles païens (4). Mais ce théâtre d'éducation ne sortait

(1) Nulla mima gemmis, nulla sigillatis sericis, aut textis utatur auratis. His quoque vestibus noverint abstinendum, quas graeco nomine a latino *cruscas* vocant, in quibus alio admixtus colori puri robur muricis inardescit; *Ibidem*, loi XI, p. 423.

(2) Ut nulla femina nec puer thymelici (l. thymelicae) consortio imbuantur, si christianae religionis esse cognoscitur; *Ibidem*, loi XII, p. 426.

(3) Saint Basile, saint Grégoire de Nazianze et saint Jean Chrysostome.

(4) Comoedias quoque composuit fabulis Menandri similes, itemque tragoedias Euripidis et lyricos Pindari versus imitatione adumbravit, dit Sozomène (*Historiae ecclesiasticae* l. v, ch. 17; dans le *Bibliotheca maxima Patrum*, t. VII, p. 442), en parlant d'un Apollinaris, que l'on a cru sans raison suffisante, l'évêque de Laodicée, et il

point des écoles (1) : c'était de la pédagogie, que probablement les esprits sévères n'approuvaient pas; ce n'était plus de la littérature. Plus positif dans sa foi et moins soucieux du bel-esprit, le monde romain ne se laissait point aller à ces indigestions de poésie dramatique; il s'en tenait aux enseignements et à la poésie de l'Évangile. Un hasard tout fortuit nous a cependant conservé le nom d'une espèce de poëte, qui, par pédantisme ou par impuissance de rien inventer de son chef, voulut copier le passé et composer aussi des comédies dans la manière de Ménandre (2), mais ce pastiche inintelligent ne pouvait agréer qu'à des amis très-déterminés à se tenir pour satisfaits. Si une fantaisie, beaucoup plus archéologique que littéraire, induisait encore quelquefois à reprendre le vieux répertoire (3), le public, rappelé par les idées chrétiennes au

cite, comme s'étant adonnés aux mêmes travaux, deux autres chrétiens, nommés Basilios et Grégorios : voy. aussi Socrate, *Historia ecclesiastica*, l. III, ch. XVI, p. 153, éd. de Valois.

(1) Le Χριστὸς πάσχων. Les centons d'Euripide dont il est composé prouveraient à eux seuls son origine et sa destination scolastique : voy. Eichstädt, *Drama christianum quod* Χριστὸς πάσχων *inscribitur, num Gregorio Nazianzeno tribuendum sit?* Augusti, *Quaestionum patristicarum Biga*, p. 10-17; Magnin, *Journal des Savants*, 1849, p. 12-26; Ellissen, *Analekten der mittel-und neugriechischen Literatur*, t. I, p. XI-LXXXIV, et Döring, *De Tragoedia christiana quae inscribitur* Χριστὸς πάσχων; Barmen, 1864. On avait aussi composé avec des vers d'Homère un poëme chrétien, déjà cité par saint Irénée, *Contra Haereticos*, l. I, ch. 9; *Opera*, t. I, p. 114, éd. de Stieren. Ces centons ont été publiés plusieurs fois, notamment par Henri Estienne, en 1578, et par Teucher, en 1793.

(2) Pline le Jeune, *Epistolarum* l. VI, let. 21. Il s'appelait Virginius Romanus : voy. Held, *Ueber den Werth der Briefsammlung des jüngeren Plinius in Bezug auf Geschichte der römischen Literatur*, p. 31 et suivantes.

(3) Saint Augustin disait encore au commencement du cinquième siècle : Et haec sunt scenicorum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae, hoc est fabulae poetarum agendae in spectaculis, multa rerum turpitudine, sed nulla saltem sicut alia multa verborum obscoenitate compositae; *De Civitate Dei*, l. II, ch. 8 : voy. aussi le témoignage un peu plus ancien de Lactance, l. VI, ch. 20, et celui de Tertullien, *De Spectaculis*, ch. XVIII. On sait même positivement qu'une des plus scandaleuses comédies du Théâtre ancien était encore représentée au commencement du quatrième siècle : Ponit animos Jupiter si Amphitryo fuerit actus pronuntiatusque Plautinus? Arnobe, *Adversus Gentes*, l. VII, ch. 33.

Cur tu, sacrate, per cachinnos solveris,
cum se maritum fingit Alcmenae deus?

Prudentius, *Peristephanon*, X, v. 226.

L'Eunuque était aussi certainement représenté, puisque en parlant de l'inconvenance des spectacles païens, saint Augustin disait dans sa 202e lettre : Terentianus ille adolescens, qui spectans tabulam pictam in pariete, ubi pictura inerat de adulterio regis deorum, et qu'on lit dans cette comédie, act. III, sc. 6 :

Suspectans tabulam pictam, ubi inerat pictura haec, Jovem
Quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum.

sérieux et au respect de soi-même, n'était plus en sympathie avec lui. Sorti du temple dans un jour d'exubérance religieuse, le Théâtre ancien avait accepté pleinement cette origine et en subissait toutes les conséquences. Puisqu'il s'était toujours inspiré de l'esprit du paganisme, qu'il s'était mis à sa remorque et avait vécu de ses traditions, il devait partager jusqu'au bout ses destins et périr de sa chute. Quand le sol détrempé par la pluie et rongé par des courants souterrains s'effondre, le chalet dont il soutenait les légères bâtisses s'écroule et disparaît avec lui.

Il y eut là une nouvelle coupure dans l'histoire de la Comédie. Lors même qu'il se fût trouvé des poëtes assez mal inspirés pour en entreprendre la renaissance, le mépris où la vie humaine était tombée rendait indifférent même à ses ridicules, et tous les éléments leur auraient manqué. Le despotisme fantasque et désordonné des Césars s'appesantissait, même sur les plus humbles, comme une immense chape de plomb : toutes les intelligences s'étaient abaissées et tous les caractères aplatis. Chacun se dissimulait soigneusement dans son manteau et tâchait d'échapper par son insignifiance à la délation et à l'envie qui l'eût peut-être provoquée. Pour ne pas trop attirer l'attention et s'exposer à devenir suspect au maître ou importun à quelqu'un des valets qui avaient son oreille et voulaient en garder le monopole, le ridicule lui-même s'effaçait et rentrait dans les rangs. A défaut d'un comique plus actuel, les dramaturges n'avaient pas même la ressource de ce personnage légendaire, la joie et le boute-en-train de la comédie antique : l'Esclave n'était pas seulement démodé, on entrevoyait l'homme à travers les déchirures de son costume, et son caractère de théâtre, sa nature basse et perverse, n'était plus suffisamment vraisemblable. Saint Paul avait enseigné, l'Évangile à la main, que tous

les hommes étaient égaux devant Dieu (1), et en participant aux affaires impériales, en humiliant les simples citoyens de leur opulence et de leur pouvoir, les affranchis avaient relevé l'esclave de sa déchéance. La servitude était souvent un moyen de parvenir, et l'on n'était plus assez libre ni assez épris de la liberté pour s'inquiéter beaucoup des marques que laissaient les chaînes : pour peu qu'on eût l'âme basse ou l'esprit ambitieux, on se disait qu'entre un esclave et un grand fonctionnaire de l'État il n'y avait plus que le caprice d'un empereur, et l'on eût accepté avec joie une place dans ses cuisines. La première condition d'un théâtre national est une nation qui lui serve de base, l'inspire, lui communique son esprit, et c'est en vain qu'après les coupes réglées de Néron on eût cherché à Rome, parmi les meilleurs, l'austérité d'esprit, la dignité de caractère, le bon sens pratique et droit, toutes les qualités originelles du Romain : Thraséas avait été vraiment le dernier. Les enfants de race patricienne désertaient leurs traditions de famille, se reniaient eux-mêmes et s'abandonnaient de plus en plus à ces études de mauvais citoyen (2) qu'on n'eût pas même jadis permises aux derniers plébéiens, et ce Peuple, si fier des grandes choses qu'il avait déjà faites et de celles qu'il se croyait appelé à faire encore, n'était plus qu'une population flottante de rhéteurs, d'aventuriers et de morts-de-faim, accourus de tous les points de l'horizon comme des chiens affamés qui ont entendu sonner la curée. Bientôt même le zèle ardent des nouveaux convertis et la foi plus active encore des évêques s'attaquèrent aux théâtres eux-mêmes et poursuivirent le paganisme jusque dans leurs pierres. Beaucoup n'étaient déjà plus au commencement

(1) *Ad Ephesios*, ch. VI, v. 8, et *Ad Colossenses*, ch. III, v. 11. La qualification de maître ou d'esclave ne se trouve dans l'inscription tumulaire d'aucun chrétien : tout le monde est également *servus Domini.*

(2) Externis studiis, disait Tacite, *Annalium* l. XIV, ch. 20.

du cinquième siècle que des monceaux de ruines, où des rancunes religieuses et le plaisir sauvage que les plus civilisés éprouvent à détruire, avaient souvent devancé l'action du temps (1). Pourquoi les villes auraient-elles conservé ces monuments d'un culte abhorré, devenus chaque jour plus complétement inutiles et plus coûteux, qui eussent dévoré leurs ressources? La misère publique les mettait en interdit plus fatalement encore que la logique du christianisme (2). Il n'y avait plus, à proprement parler, que Rome, restée à demi païenne par ses souvenirs, et Ravenne, devenue plus grecque que latine, qui fussent assez riches et assez inconséquentes pour se payer le luxe de ces distractions impies (3). Quelques bribes de comédies, bien grossières et bien informes, échappèrent cependant à cet anéantissement des choses dramatiques, impudemment conservées pour les habitués de cabarets, qui avaient suffisamment bu, et le public encore plus éhonté et plus libre-penseur des carrefours. Sans autre ambition que l'amusement du bas-peuple, elles changeaient de langue quand il venait à modifier son langage, ramassaient çà et là les pensées dont il s'était égayé, et les lui renvoyaient plus cyniques et plus violentes, abondaient dans tous ses sentiments, se débraillaient avec lui, et lorsqu'il remit enfin un peu plus de délicatesse dans ses goûts et de convenance dans sa gaieté, elles se dégrossirent aussi, se dégagè-

(1) Per omnes civitates cadunt theatra, cadunt et fora et moenia in quibus daemonia colebantur! Unde enim cadunt, nisi inopia rerum, quarum lascivo et sacrilego usu constructa sunt; saint Augustin, *De Consensu Evangelii*, l. I, ch. 33.

(2) Calamitas fisci et mendicitas romani aerarii non sinit, ut ubique in res negatorias perditae profundantur expensae; Salvien, *De Providentia Dei*, l. VI, p. 134. Les théâtres n'étaient pas entretenus, même à Rome; il fallut que Théodoric fît restaurer celui de Marcellus; Cassiodore, *Variarum* l. IV, let. LI, p. 159, éd. de 1656.

(3) Salvien, *Ibidem*, p. 136. Symmaque disait même une cinquantaine d'années auparavant, dans une lettre adressée à Théodosius et à Arcadius : Orat igitur clementiam vestram, ut post illa subsidia quae victui nostro largitas vestra praestabit, etiam currules ac scenicas voluptates circo et Pompeianae caveae suggeratis. His enim gaudet urbana laetitia, cujus desiderium pollicitatione movistis; *Epistolarum* l. X, let. XIX, p. 481, éd. de 1598.

rent de la fange de leurs alluvions et devinrent, non pas sans doute un trait d'union entre le Théâtre ancien et la Comédie moderne, mais le point de départ de l'esprit nouveau et une sorte d'attache au passé.

APPENDICE

Premier Excursus. — Les Acteurs italiotes.

Les mimes italiotes avaient conservé le caractère primitif des phallophores, et improvisaient réellement leurs plaisanteries, αὐτοσχέδια ποιήματα (1) : on les nommait Αὐτοκάβδαλοι (2). Comme eux aussi, ils parlaient en marchant, avaient un habit blanc (3), une couronne de lierre et un esprit agressif et moqueur (4). Il y eut naturellement, ainsi qu'en Grèce, de Beaux-esprits qui prétendirent les souffler, et, sous prétexte de relever leur position, les réduisirent à la condition de rhapsodes (5). Les uns se mirent une couronne d'or sur la tête, gardèrent leurs chaussures de tous les jours (6) et se firent appeler ***Hilarodi*** (7) ; les autres affectèrent plus de licence, prirent tout exprès des vêtements de femme, et représentèrent tantôt une Courtisane ou un Entrepreneur de débauche, tantôt un Libertin éhonté ou

(1) Hésychius, s. v. : il les appelle εὐτελῆ.

(2) C'était déjà un nom usité en Grèce ; Aristote, *Rhëtorices* l. III, ch. VII, par. 14. Les Thébains donnaient à ces acteurs de rencontre un nom semblable, 'Εθελονταί ; Athénée, l. XIV, p. 621 F.

(3) Athénée, *Ibidem*, p. 621 B.

(4) Athénée, *Ibidem*, p. 622 A.

(5) Aristoclès, dans son premier livre sur la *Musique*, cité par Athénée, *Ibidem*, p. 620 D.

(6) Athénée, l. XIV, p. 621 B : les *planipedes* en conservaient la tradition. Athénée appelle aussi un des plus célèbres mimes italiotes αὐτοπρόσωπος ὑποκριτής ; l. X, p. 452 F.

(7) Athénée, l. XIV, p. 620 D : on les nommait aussi *Simodi*.

un Ivrogne allant d'un pas mal assuré à un rendez-vous d'amour, et furent nommés *Magodi* (1). Comme ils jouaient un rôle, ils avaient ordinairement un masque, le plus souvent en bois (2) : c'étaient des mimes ou mimologues (3), et quelques-uns étaient assez célèbres pour que leurs noms nous aient été conservés, tels que Métrobius (4), Hérodote (5), Cléon (6) et Nymphodore (7). La plupart reproduisaient avec une fidélité railleuse les mœurs du temps (8) ; mais il y en avait aussi dont les moqueries étaient rétroactives et s'attaquaient de préférence à des personnages historiques : ainsi, par exemple, Œnonas représentait un Cyclope, chantonnant d'une voix glapissante, et l'artificieux Ulysse, échangeant des balourdises en mauvais grec avec la princesse Nausicaa (9). Les plus connus, les *aretalogi* (10), appartenaient plus à la classe des bouffons qu'à celle des mimes, et ne cherchaient qu'à divertir leur public sans s'inquiéter autrement de la vérité ni de la moralité de la leçon (11). Les bouffons vraiment populaires, les improvisateurs de carrefour (12), étaient désignés par le nom de Φλύακες (13)

(1) Athénée, *Ibidem*, p. 621 C : comme ils jouaient au son du tambourin et des cymbales, ils devaient se rapprocher beaucoup des pantomimes.

(2) Οἱ ἔχοντες τὰ ξύλινα πρόσωπα κατ' Ἰταλίαν καὶ ἑορτάζοντες τῇ Κορυθαλλίᾳ γελοιασταί · Hésychius, s. v. Κυριττοί, et il répète le même renseignement s. v. Κύριθρα.

(3) Sans doute les *mimes parlant*, puisqu'on les appelait indifféremment Μιμολόγοι et Λογόμιμοι.

(4) Μητρόβιον τὸν λυσιῳδόν · Plutarque, *Sulla*, ch. XXXVI.

(5) Athénée, l. I, p. 19 C.

(6) Athénée, l. X, p. 452 F : on l'appelait Μίμαυλος ; voy. Hésychius, s. v. Μιμαυλεῖν.

(7) Athénée, *l. l.* Nous pourrions ajouter *Eutychès* (dans Maffei, *Osservazioni letterarie*, t. IV, p. 358), et *Dionysios*, dans Reinesius, *Syntagma Inscriptionum*, cl. IX, n° 20, où il faut lire *vernae ethologo* au lieu de *verna hethologo*.

(8) On les appelait Ἠθολόγοι et Βιολόγοι.

(9) Athénée, l. I, p. 19 F.

(10) Tale super coenam facinus narraret Ulixes
Alcinoo, bilem aut risum fortasse quibusdam
Moverat, ut mendax aretalogus;
Juvénal, *Sat.* XV, v. 14.

Voy. Suétone, *Octavius*, ch. LXXIV, et Ausone, *Epistola* XIII, v. 1.

(11) *Aretalogus* non tam videtur a virtute dici, quae ἀρετὴ dicitur, quam ab ἀρετὸς, id est Gratus et Placens, qui narrationes et fabellas acroamataque auribus auditorum grata loquitur ; Turnèbe, *Adversaria*, l. X, ch. 12. La forme régulière eût cependant alors été *Aretologus*.

(12) Athénée disait en parlant de Cléon, à la suite du passage que nous venons de citer : Ὃς ἐν τοῖς κύκλοις ἐποιεῖτο τὰς μιμήσεις. Κύκλος, c'est l'attroupement en cercle, le *Circulus* de Martial, l. II, ép. LXXXVI, v. 11 :

Scribat carmina circulis Palaemon.

Voy. aussi *Ibidem*, l. X, ép. LXII, v. 5.

(13) Hésychius, s. v. Pollux, l. IX, par. 149. Un de leurs meilleurs rôles était sans doute l'Ivrogne, puisque Hésychius explique leur nom par Μέθυσοι et Γελοιασταί.

ou de Σάννοροι (1), les ancêtres du *Sannio* (2), et leur principal comique consistait déjà sans doute dans ces gestes et ces grimaces qu'on appelle *Lazzi*. Il y avait enfin les Γελωτοποιοί, des farceurs de bas étage, qui, semblables à ces parasites de troisième catégorie, qu'on appelait les *Siciliens* (3), voulaient faire rire à tout prix, surtout dans les banquets, et étaient plutôt des diseurs de bons mots, des raconteurs d'histoires comiques et des grimaciers que de véritables acteurs (4).

Deuxième Excursus. — Du droit des Auteurs.

Si nous ne nous trompons nous-même, malgré leur érudition spéciale et leurs ingénieuses explications, tous les savants qui se sont occupés du droit des auteurs dramatiques chez les Romains, MM. Becker (5) et Ihne (6), Grysar (7), Ritschl (8) et Dziatsko (9), se sont également trompés. On ne

(1) Hésychius, s. v. Σάννορος.

(2) A ce genre de Comiques appartenait aussi sans doute l'*Apinarius*, Bouffon d'Apina, petite ville sans importance de l'Apulie.

(3) Ὁ δὲ Σικελικὸς Παράσιτός ἐστι τρίτος· Pollux, l. IV, par. 148. Les Siciliens étaient renommés pour leur esprit facétieux : Nunquam tam male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant, disait Cicéron, *In Verrem*, II, ch. 4. C'est ce genre de Plaisants que les Romains appelaient *Derisor* (Horace, *Epistolarum* l. 1, ép. XVIII, v. 11 ; Sénèque, let. XXVII) et *Jaxator* ou plutôt *Taxator*.

(4) Ils étaient aussi connus en Grèce : voy. entre autres Xénophon, *Convivium*, ch. I, par. 11, et Athénée, l. IV, p. 130 C. Leur nom se prenait cependant quelquefois dans un sens général et pouvait alors être appliqué à de véritables mimes, comme dans Artémidore, l. I, ch. 22, et dans Diodore, l. XX, ch. 63.

(5) *De Romanorum Censura scenica*, p. 21 et suivantes.

(6) *Quaestiones Terentianae*, p. 11. Ils pensent tous deux qu'au temps de Térence le poëte restait toujours propriétaire et maître de son manuscrit.

(7) *Ueber den Zustand der Römischen Bühne im Zeitalter des Cicero*, dans l'*Allgemeine Schulzeitung*, 1832, p. 338. On s'étonne que, dans un travail si érudit et si intéressant, M. Grysar ait pu supposer sans une raison quelconque ni le moindre texte à l'appui, que le poëte recevait à toutes les représentations de sa pièce le prix qui avait été fixé pour la première.

(8) *Parergon Plautinorum Terentianorumque* t. I, p. 331. Wem gehörten sie (die Stücke, die nun keine novae mehr waren)? Den Dichtern nicht, denn ihnen waren sie ja abgekauft : voy. l'*Excursus*, p. 327-336.

(9) Dans le *Rheinisches Museum*, XXIIe année, p. 471-475. Dans son opinion, la pièce continuait à appartenir à l'auteur; mais comme une vieille comédie n'avait habituellement aucune valeur pour le peuple ni pour l'édile, la demande qu'avait à lui faire l'entrepreneur de spectacle qui voulait la reprendre, était une simple déférence, et l'autorisation ne fut refusée, à la grande surprise d'Ambivius Turpio, qu'une seule fois pour *L'Hécyre*.

se préoccupait point dans l'Antiquité de ce que nous appelons la propriété littéraire : les copistes transcrivaient les manuscrits comme bon leur semblait et vendaient leurs copies sans compter avec l'auteur, et aucune raison n'autorise à faire une exception pour les pièces de théâtre. L'édile n'avait point de droit exclusif sur celles qu'il avait achetées (1), et l'auteur ne renonçait point à disposer une seconde fois de celles qu'il avait déjà vendues (2). Mais ce n'était pas un manuscrit que l'édile achetait, c'était une *représentation*, et avant qu'il y eût des entrepreneurs de spectacle, le poëte était obligé de mettre lui-même sa pièce au théâtre et de payer, sur le prix qu'il en avait reçu, toutes les copies de rôles qui étaient nécessaires aux différents acteurs. Si, par un hasard peu ordinaire dans un temps où les comédies étaient si mal appréciées, le manuscrit avait été transcrit pour un étranger et se trouvait par là dans le domaine public, on n'avait nul besoin de demander à l'auteur la permission de représenter une seconde fois sa pièce; il fallait seulement se pourvoir à ses frais d'un autre directeur de la scène. Ces secondes représentations étaient naturellement très-rares, parce que pour le peuple Romain le premier mérite d'une pièce était sa nouveauté ; mais si la disette de pièces nouvelles, l'éclat d'un ancien succès ou la renommée de l'auteur, forçaient de s'adresser à lui une seconde fois, il revendait son manuscrit avec tous ses rôles :

Et is qui scripsit hanc, ob eam rem noluit
Iterum referre, ut iterum posset vendere (3).

(1) Quam nunc acturi sumus
Menandri Eunuchum, postquam aediles eme-[rant;
Eunuchus, prol., v. 19.

(2) Juvénal disait en parlant de Stace :

Sed quum fregit subsellia versu,
Esurit, *intactam* Paridi nisi vendat Agaven;
Sat. VII, v. 186.

Comme le peuple prisait beaucoup moins les reprises que les premières représentations, le poëte ne pouvait, à moins de circonstances particulières, vendre sa pièce aussi cher que lorsqu'elle n'avait pas encore servi.

(3) *Hecyra*, prol., v. 6. Cela avait encore lieu avant la Renaissance. M. P. Paris a publié dans le *Journal général de l'Instruction publique*, du 13 juin 1855, p. 429,

Mais quand il y eut des troupes permanentes, dirigées par des hommes habiles et expérimentés, c'était à eux que le magistrat s'adressait de préférence, et il prenait ses sûretés; il traitait avec eux à leurs risques et périls (1).

Mea causa, causam hanc accipite, et date silentium,
Ut libeat scribere aliis, mihique ut discere
Novas expediat posthac, pretio emtas meo,

disait l'entrepreneur de *L'Hécyre* dans un prologue adressé au public (2). Ces Choréges, ainsi qu'on les appelait à Rome, s'engageaient par leur traité à pourvoir à toutes les nécessités d'une représentation qui réussît, et quand par une cause quelconque ils voulaient jouer une ancienne comédie dont ils n'avaient pas la copie en magasin, ils l'achetaient à l'auteur comme une pièce nouvelle. Acta est tanto successu ac plausu atque suffragio, ut rursus esset vendita et ageretur iterum pro nova, dit Donatus dans la préface de *L'Eunuque* (3). Quelquefois même l'auteur la vendait une troisième fois (4), et loin d'en diminuer la valeur, les ventes précédentes prouvaient qu'*elle plaisait* au peuple, et lui permettaient d'en obtenir un prix plus élevé. *Eunu-*

une quittance, du 31 décembre 1452, prouvant par l'exemple de Simon et Ernoul Grebain (Arnoul Gresban), que les auteurs dramatiques avaient le droit de vendre leurs manuscrits autant de fois qu'on voulait les leur acheter; l'acquéreur retenait seulement sur le prix l'argent qu'il avait payé pour une vente antérieure : Un manuscrit des Jus de la Passion, qui fu mis en un coffre en l'echevinage (d'Abbeville), tant et jusques à ce que on verra (*l.* vorra) iceulx juer. Laquelle somme (déjà payée, dix escus d'or) sera deduite sur ce que messires (les échevins) vouront donner quant on juera lesdits jeux.

(1) Quorum (aedilium) quidem ut omnino ludicra ab ipsis adornata populo placerent aeque referret atque censorum timentium, ne pretium, de quo inter ementem et vendentem eorum periculo convenerat, repeteretur; Becker, *De Romanorum Censura scenica*, p. 16. Ainsi, selon M. Becker, l'examinateur était responsable du succès; mais pour que cette responsabilité fût rationnelle, il fallait que l'examinateur fût en même temps l'entrepreneur du spectacle.

(2) Prol. II, v. 47.

(3) P. 309, éd. de Westerhof. On lit également dans le prologue que nous citions tout à l'heure, v. 5 :

Nunc haec plane est pro nova.

(4) Haec edita tertium est, dit Donatus dans la préface de *L'Eunuque*, et Suétone nous donne le même renseignement dans la *Vie de Térence*. Le *Phormion* fut joué au moins à quatre reprises (Térence, p. 1142, éd. de Westerhof), et Donatus a dit aussi dans la préface de *L'Hécyre* : Tota graeca est et edita quinto loco, Cn. Octavio, T. Manlio Coss.; *Ibidem*, p. 967.

chus quidem bis deinceps (1), acta est meruitque pretium quantum nulla antea cujusquam comoedia, octo milia numum (2). Nous savons même que Ambivius Turpio voulut reprendre *L'Hécyre*, peut-être dans l'espoir que le mauvais succès de la représentation dernière lui en ferait obtenir le manuscrit à de meilleures conditions, et, d'après un passage du Commentaire de Donatus, qui n'est pas, à la vérité, aussi positif qu'on pourrait le désirer, Térence voulut y faire des changements, afin de la lui vendre plus cher : Maluit *avarum* poetam populo inducere, quam suo operi diffidentem (3). Nous devons cependant en convenir : les témoignages sont peu nombreux et assez vagues; on est obligé de les interpréter par des raisonnements et des conjectures, et il est impossible de déterminer l'époque précise de chaque usage ni de reconnaître tous les changements que le temps y a successivement introduits.

Troisième Excursus. — Les Tessères.

Les représentations étaient réellement publiques à Rome : les places appartenaient aux premiers occupants (4), et les plus curieux se levaient avant le jour pour s'en assurer de bonnes (5). Mais les Jeux étaient dans la pensée du Peuple un acte religieux, et dès l'origine les Colléges de prêtres (6) et les Vestales (7)

(1) D'après la correction de M. Ritschl; il y a *die* dans les manuscrits.

(2) Suétone, *Terenti Vita*, p. 29, éd. de Reifferscheid : voy. aussi Donatus, *Eunuchi Praefatio*, p. 309, éd. de Westerhof.

(3) Donatus, *In Hecyrae prologum*, v. 6.

(4) Theatrum ut commune sit, recte tamen dici potest ejus esse eum locum, quem quisque occuparit; Cicéron, *De Finibus*, l. III, par. 67. Les esclaves eux-mêmes avaient le droit d'occuper au moins certaines places : voy. Cicéron, *De Haruspicum Responsis*, ch. XII. Les Tribuns s'opposèrent comme à une usurpation aux prétentions des Sénateurs et des Chevaliers quand ils voulurent que certaines places leur fussent exclusivement réservées. Voy. le passage de Plutarque, cité page suivante, note 1.

(5) Ante lucem ut solet populus ad ludos celebres convenire; *Elagabalis Vita*, ch. XIII: voy. aussi Suétone, *Caligula*, ch. XXVI.

(6) Loca adsignata in Amphitheatro Fratribus Arvalibus; dans Marini, *Atti de' Fratelli Arvali*, t. I, p. CXXXI, et Orelli n° 2537.

(7) Nec, si virgo vestalis, hujus propinqua et necessaria, locum suum gladiatoribus concessit huic; Cicéron, *Pro Murena*, ch. XXXV.

avaient le droit, peut-être même le devoir d'y assister. L'éditeur et le directeur de la représentation pouvaient sans doute disposer d'un certain nombre de places (1), et il y eut plus tard des siéges réservés exclusivement aux Sénateurs et aux Chevaliers. Il fallut donc assurer à tous ces privilégiés la jouissance de leur droit, et on leur distribua, avant la représentation, des jetons, ou, comme on disait en latin, des tessères, qui indiquaient, chacune, une place (2), où le porteur était conduit par des officiers spéciaux (3). Malgré leur insignifiance complète le lendemain de la fête, leur matière si périssable et leur petitesse, ces tessères étaient assez multipliées pour avoir échappé en assez grand nombre à toutes les chances de destruction qui les menaçaient (4). Il s'en trouve dans les collections les plus modestes : le Musée Campana en possédait 31 (5), et il y en a 11 au Cabinet des Médailles (6), 12 dans la collection de M. de

(1) Voy. le *Poenulus*, prol., v. 23 et suivants. Quod autem servos vel sedere vetat, vel aes pro capite dare vult; eo pertinet, quod subsellia quaedam erant, quae ab ipsis histrionibus locabantur, pro quibus mercedula solvenda erat, si quis in eis sedere vellet; Muret, *Variarum Lectionum* l. XVII, ch. 14. A la vérité, ce témoignage est isolé, et M. Ritschl a nié les conséquences que Muret en a tirées (*Parerga*, p. 224) : mais les usages actuels prouvent jusqu'à certain point les anciens usages; les *empti plausus* (Cicéron, *Pro Sestio*, ch. LVI) impliquent la possibilité de s'assurer d'avance des places pour ses *Romains*, et nous savons positivement qu'on pouvait pour se rendre populaire acheter des places et les distribuer à ses clients; Cicéron, *Pro Murena*, ch. XXXV. Une preuve positive qu'il y avait des places que l'on pouvait acheter se trouve d'ailleurs dans un passage de Plutarque beaucoup trop négligé jusqu'ici : Ἔμελλεν ὁ δῆμος θεᾶσθαι μονομάχους ἐν ἀγορᾷ, καὶ τῶν ἀρχόντων οἱ πλεῖστοι θεωρητήμα κύκλῳ κατασκευάσαντες ἐξεμίσθουν. Ταῦτα ὁ Γάιος ἐκέλευεν αὐτοὺς καθαιρεῖν, ὅπως οἱ πένητες ἐκ τῶν τόπων ἐκείνων ἀμισθὶ θεάσασθαι δύνωνται · *Caius Gracchus*, ch. XII, par. III, p. 1002.

(2) Le tessere del teatro e degli altri spettacoli giunte fino a noi, non furono certamente fatte per la moltitudine; le P. Garucci, *I Piombi antichi raccolti dall' eminentissimo Principe il cardinale Lod. Altieri*, p. 17. Dans les Républiques classiques, le radicalisme était le droit commun; pour supposer une exception et préjuger un privilége quelconque, il faut un texte.

(3) *Dessignatores* et *Conquistores*.

(4) Voy. les deux dissertations de M. Wieseler, *Commentatio de tesseris eburneis osseisque theatralibus*, publiées toutes deux à Göttingue, en 1867. Les tessères pour les jeux de l'amphithéâtre, déjà éditées en grand nombre dans le *Musei Capitolini Inscriptiones* (Romae, 1775) ont été publiées à nouveau en 1835, par Cardinali, *Diplomi militari*, p. 121 et suiv., n° 163-238, et complétées autant que possible par M. Ritschl, *Priscae latinitatis epigraphicae Supplementum* IV, p. VII-XIII. Nous croyons d'ailleurs avec Labus (*Tessere degli spettacoli*, Milan, 1827) et Arditi (*Tessere gladiatorie*, Naples, 1832) que ces tessères n'étaient pas des billets d'entrée, mais des monuments de la victoire d'un gladiateur.

(5) Classe XII, P. II, arm. 4.

(6) Chabouillet, *Catalogue*, p. 556, n°s 3251-3261.

Clercq, 15 au Musée de Lyon, 58 à celui de Naples (1), 70 au British Museum (2). Délivrées pour une seule représentation, elles avaient comme nos contremarques des signes particuliers qui spécifiaient clairement leur destination et empêchaient de s'en servir abusivement un autre jour. C'était le plus souvent quelque dieu (3), un théâtre (4), un hémicycle (5) ou un temple (6), un masque (7), une tête (8), un buste (9), une femme en pied (10), deux colombes (11) ou un simple mot de passe, presque toujours grec et écrit en lettres grecques (12). Les inductions qu'on a tirées de ces signes (13), en méconnaissent donc complétement le but ; ils cherchaient à assurer des places aux ayant-droit, à rendre toute intrusion, toute contrefaçon impossible, et par conséquent ne voulaient avoir aucun autre rapport direct ou indirect avec la représentation que le droit d'y assister et de s'asseoir à une place déterminée (14). La supposition qu'ils désignaient une partie de la

(1) Henzen, *Annali dell' Instituto archeologico*, t. XX, p. 274.

(2) Wieseler, *Commentatio de tesseris theatralibus*, P. I, p. 4.

(3) Apollon, Junon, Pallas, Castor, etc.

(4) *Pitture d'Ercolano*, t. IV, p. III; *Monumenti dell' Instituto archeologico*, t. IV, pl. LII, fig. 1. La porte à deux battants figurée sur la tessère n° 6 du Musée Charles X, représente aussi probablement l'entrée d'un théâtre.

(5) *Pitture d'Ercolano*, t. IV, p. III et X ; Wieseler, *Theatergebäude*, pl. IV, fig. 15.

(6) Musée Charles X, n° 3.

(7) Caylus *Recueil d'Antiquités*, t. III, pl. LXXVII, n° 2 ; Boldetti, *Osservazioni sopra i Cimetirj de' s. Martiri*, t. IV, p. 506.

(8) *Annali dell' Instituto archeologico*, t. XXII, pl. M ; Wieseler, *Theatergebäude*, pl. III, fig. ; Musée Charles X, n°s 1 et 4.

(9) *Monumenti dell' Instituto archeologico*, t. IV, pl. LII, fig. V ; Musée Charles X, n° 5.

(10) Sur une tessère trouvée dans les excavations nécessitées par les travaux de l'isthme de Suez. Il y a d'un côté une femme avec un bonnet égyptien et un manteau frangé, tenant par un cordon qui fait anse un vaisseau coudé qui semble destiné à transporter des liquides, et sur l'autre, XIIII en chiffres romains, et au-dessous en lettres grecques IΔ. Elle est inédite et m'a été communiquée par M. Fröhner.

(11) Cabinet des Médailles, n° 4576.

(12) Πυθια (Fabretti, p. 530, n° XIX), παναθηναια (de Caylus, t. IV, pl. 3, n° XV), Βαχυλος (*Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, t. XXI, pl. M), αγαθος δ(αι)μ(ων) οργανης sur une tessère inédite trouvée récemment en Égypte. On a donné pour raison la langue des municipes, où la fête avait lieu ; mais cette explication impliquerait le plus souvent un anachronisme : c'est la conséquence toute naturelle du nom des représentations classiques ; les billets d'entrée étaient en grec parce qu'on les appelait des Jeux grecs.

(13) On a supposé qu'un théâtre indiquait des Jeux scéniques ; un masque, des Jeux comiques ; le nom d'Eschyle, des Jeux tragiques ; la tête d'Apollon, des Jeux musicaux ; celle de Castor, des Jeux équestres ; la Cavéa, des places d'orchestre, etc.

(14) Tesseram Veteres appellabant signum quodcunque, occultum et arcanum aliquid significans ; Reinesius, *Syntagma Inscriptionum*, p. 1016.

cavée où se trouvaient des statues et des ornements semblables, est aussi peu fondée : elle ne convient à aucun de ces signes, puisqu'il y en a auxquels certainement elle ne peut pas convenir. Telles sont, par exemple, les deux momies et la tête de mort figurées sur deux tessères du Cabinet des Médailles (1). Des antiquités, d'une matière si peu coûteuse et d'un travail si simple, sont trop faciles à imiter pour n'avoir pas été souvent contrefaites et mises en circulation dans la science par des archéologues qui en avaient donné un bon prix et voulaient se faire honneur de leur argent. La nature des tessères les rendait, pour ainsi dire, complices de la tromperie; c'étaient des œuvres de pure fantaisie, sans aucun autre caractère général, que d'être marquées d'un chiffre indiquant clairement une place (2). L'authenticité des unes n'est pas même une sorte de critérium qui décèle la fausseté des autres. Il faut de singulières malhabiletés de contrefaçon pour qu'on la reconnaisse avec certitude (3); quelques-unes ont été tour à tour niées et affirmées par les savants les plus compétents (4), et l'on pourrait dire encore comme dans l'Antiquité :

Grammatici certant et adhuc sub judice lis est;

seulement, il n'y a pas de juges, même à Berlin.

(1) Elles ont été publiées dans les *Antiquités* de Caylus, t. III, pl. LXXVIII, n° 1, et t. IV, pl. LXXXVII, n° 1.

(2) Elles sont ordinairement rondes, mais leur nom indique qu'elles étaient d'abord carrées, comme celles qui ont été publiées par Boldetti (*Osservazioni sopra i cimeterj de' s. Martiri*, t. IV, p. 506), et dans les *Antiquities of Ionia*, t. II, p. 25. On en connaît même une qui a la forme d'une tête d'animal; dans Fiorelli, *Monete inedite dell' Italia*, p. 2.

(3) Ainsi, par exemple, celle que M. Estrangin a publiée dans ses *Études sur Arles*, p. 35, est évidemment fausse : CAV. II. CVN. V, GRAD. X. GLADIATORES (!) VELA ERVNT (!!). On en connaît au moins quatre également marquées du nom d'Eschyle, où l'indication de la place n'a pas même été toujours changée. Trois ont été publiées dans le *Pitture d'Ercolano*, t. IV, p. III; *Monumenti dell' Instituto archeologico*, t. IV, pl. LII, fig. 1, et Overbeck, *Pompeji*, t. I, p. 161 : une est conservée au British Museum (Wieseler, *De Tesseris theatralibus*, P. I, p. 13), et deux autres se trouvaient au Musée ducal de Parme et dans le cabinet de M. Kestner, à Rome; Wieseler, *Theatergebäude*, p. 39.

(4) Borghesi en admettait (*Œuvres complètes*, t. III, p. 338) que M. Ritschl rejette (*Corpus Inscriptionum latinarum*, t. I, p. 200), et en réprouvait que M. Ritschl

L'esprit général de l'archéologie s'est sensiblement modifié depuis quelque temps. Autrefois on accueillait avec gratitude tout ce qui ajoutait à la connaissance du passé : incomplète comme elle était, la science semblait aux plus savants trop restreinte ; ils éprouvaient le besoin de l'agrandir et ne regardaient pas toujours suffisamment aux allonges. Aujourd'hui, au contraire, l'érudit croit très-volontiers à son savoir ; parce qu'il sait beaucoup plus, il s'imagine facilement n'avoir plus rien à apprendre ; il est à son insu mal disposé pour des faits ignorés la veille, qui l'obligeraient de déranger quelque chose dans ses idées ; il tient à son ordre, et les mieux renseignés et les plus forts, ceux qui ont le mieux ordonné et raisonné leur science, sont les plus enclins à s'inscrire en faux contre les nouveautés. Lorsqu'il y a soixante ans, Romanelli publia une tessère portant en toutes lettres *Casina Plauti*, les antiquaires ne soulevèrent aucune objection, et Orelli l'admit sans hésiter dans son recueil d'inscriptions latines (1). Mais, quelques années après, M. Magnin trouva cette mention du nom de l'auteur et du titre de la pièce si contraire à tous les usages, qu'un Ancien n'avait pu en avoir l'idée, et il déclara sans autre examen qu'une telle tessère était nécessairement fausse (2). Quand, par une circonstance quelconque, plusieurs comédies étaient représentées dans les mêmes Jeux (3), rien n'était cependant plus naturel et plus

tient pour authentiques ; *Priscae latinitatis epigraphicae Suppl.* IV, p. IX. M. Henzen a déjugé le savant épigraphiste de Leipsick (*Inscriptiones latinae selectae*, n°s 741 et 755 : voy. les *Abhandlungen d. Baier. Akademie*, 1864, et le *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, 1865, cah. V), et M. Ritschl n'est pas même toujours fidèle à sa propre opinion : après avoir publié comme parfaitement authentique une tessère du Cabinet des Médailles (*Corpus Inscriptionum latinarum*, t. I, p. 201 b), il a déclaré que la fausseté en était hors de doute.

(1) N° 2539. Voy. aussi Grysar, dans l'*Allgemeine Schulzeitung*, 1832, P. II, p. 313.

(2) *Revue des Deux-Mondes*, t. XXIV, p. 433. M. Magnin était un littérateur très-aimable, un peu dépaysé dans l'érudition, dont l'esprit plus ingénieux que pénétrant abaissait quelquefois les questions et se décidait par de petites raisons.

(3) C'était l'usage à Athènes, et cette raison serait à elle seule assez forte pour autoriser notre conjecture : mais on sait que le spectacle durait un jour entier ; il y avait un concours, au moins entre les acteurs, et Ci-

simple que d'indiquer par le nom de l'auteur et de la pièce, la représentation à laquelle se rapportait chaque tessère. Cet exemple n'est pas d'ailleurs isolé : plusieurs tessères ont aussi en toutes lettres le nom d'Eschyle (1); on en connaît une qui porte incontestablement le titre d'une pièce de Térence (2); un habile archéologue a lu sur une autre, et en caractères romains, le titre d'une comédie latine (3), et un touriste, curieux de son métier, qui probablement avait eu accès à des collections fermées au public, a dit que les jetons mentionnaient quelquefois la pièce à laquelle ils donnaient le droit d'entrer (4). Une négation si dénuée de preuves n'eût sans doute pas trouvé beaucoup de partisans (5); mais M. Mommsen, infidèle cette fois à ses habitudes de recours aux sources et d'examen sévère, s'en est rapporté nous ne savons à quel faux renseignement (6), et a répété que loin de donner cette tessère comme au-

céron disait en parlant d'une représentation à laquelle il avait assisté : In *Andromacha* tamen major fuit (Antiphous) quam Astyanax. In ceteris parem habuit neminem; *Ad Atticum*, l. IV, let. 15.

(1) Voy. p. 353, note 3. Raoul-Rochette ne doutait pas qu'elles se rapportassent à des représentations; *Rheinisches Museum*, t. IV, p. 71.

(2) Ἀδελφοι dans Caylus, t. IV, pl. LXXXVII, n° 1.

(3) NAVIC, sans doute NAVICVLARIA; Chabouillet, *Catalogue du Cabinet des Médailles*, n° 3252. Selon Wieseler, *De Tesseris*, P. I, p. 11, les lettres sont grecques, et il faut lire Ναιϐις ou Ναιγις, c'est-à-dire Naevius (!). Ce sont très-probablement des caractères grecs; le clou qui a troué le milieu de la tessère a enlevé la troisième et peut-être la quatrième lettre.

(4) Bartels, *Briefe über Calabrien und Sicilien*, t. I, p. 156. M. Becker disait également en 1837 : Repertae quidem feruntur Pompeiis tesserae theatrales nomine comoediae inscriptae; *De com. is Romanorum Fabulis*, p. 89.

(5) M. Ritschl admettait encore complétement l'authenticité de la tessère de Romanelli, dans son *Parerga* (1845), p. 204, 219 et 302, ainsi que M. Witzschel, dans Pauly, *Real-Encyclopädie*, t. IV (1845), p. 1217, et le Mémoire de M. Mommsen n'a pu lui-même changer l'opinion de M. Bernhardy; *Grundriss der römischen Litteratur*, p. 371, note 286, édition de 1857.

(6) Non-seulement il ne connaît pas ce qui suit immédiatement la phrase dont il s'autorise et qui lui donne un sens tout à fait contraire à la conséquence qu'il en a tirée, mais elle se trouve à la page 136, et non, comme il le dit, à la page 216. Cette indication erronée a été répétée par M. Wieseler (*Theatergebäude*, p. 38); mais nous avons en vain cherché la mention d'une seconde édition, inconnue aussi certainement à Orelli. Nous ne supposons pas que M. Mommsen ait eu réellement le livre de Romanelli sous les yeux, son inexactitude serait encore moins excusable. Si, d'ailleurs, il existait une seconde édition, dont Romanelli eût fait disparaître tout ce qui affirmait l'authenticité de son dessin, M. Mommsen aurait également manqué à toutes ses habitudes de bonne critique en n'appuyant pas son opinion sur cette confession tacite de l'éditeur.

thentique, l'éditeur disait ingénument l'avoir imaginée pour mieux expliquer les anciens usages du Théâtre : *Io ve ne formo col lapis un paradigma* (1). Peut-être, en effet, la phrase ainsi isolée n'est-elle pas suffisamment claire, mais sans aucun doute Romanelli voulait dire qu'il figurait une tessère dont il ne pouvait pour le moment montrer l'original; car il ajoutait aussitôt : *Di queste tessere se ne son trovate alcune negli scavi di Pompei, nelle quali si enunciava anche l' autore dell' opera da mettersi in scena*, et il répétait à la note de la page suivante : *Altre tessere teatrali e gladiatorie si riportano dal Fabretti, dal Caylus e dal Pignoria, ma senza la rara singolarità di notarsi l'autore del dramma, come in questa di Pompei.* Par un hasard très-malheureux, l'original ne s'est pas retrouvé au Museo Borbonico; mais, fût-elle définitive, cette perte n'autoriserait aucunement à en nier l'existence. Nous avons tous vu à la Bibliothèque Impériale le sauf-conduit de Louis XI quand il alla se mettre entre les mains de Charles-le-Téméraire; on comprenait à l'usure des carres, que pendant ce périlleux voyage il l'avait toujours soigneusement porté dans sa poche, et depuis quelques années cette unique et insigne rareté a disparu. Le détenteur la cache aussi dans sa cassette la plus secrète : il sait que le mépris public est plus impitoyable encore pour le recéleur que pour le voleur, et cherche à s'y soustraire. Personne ne voudrait conclure de cette disparition que Louis XI n'avait point songé à diminuer par aucune précaution le danger que sa politique l'obligeait de courir, et qu'il n'était nullement entaché de l'incurable méfiance que lui attribue l'histoire. Un jeune érudit, déjà très-méritant, qui le deviendra encore davantage, M. Albert Müller, a cru découvrir une preuve évidente de

(1) *Berichte über die Verhandlungen der königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*; Philol. hist. Classe, t. I, p. 286.

fausseté dans l'inscription elle-même (1). *Cavea* signifiait, selon lui, toute la salle ; il ne pouvait que pour un faussaire ignare y en avoir deux (2). Un latiniste aussi éminent que M. Ritschl n'a pas été arrêté par cette impossibilité philologique. Avant de se laisser tromper par l'inexactitude de M. Mommsen, il voyait dans CAVEA II le second étage, ce que la tessère des frères Arvals appelait *maenianum* (3), et contrairement à l'assertion de M. Müller, Cicéron s'est permis de dire : Turpione Ambivio magis delectatur qui in prima cavea spectat, delectatur tamen etiam qui in ultima (4). Nous croirions même volontiers que *Cavea* prit sous l'Empire la signification d'Escalier ; c'est au moins en ce sens que Stace semble l'avoir employé dans un passage que les lexiques n'ont point expliqué :

Ecce autem caveas subit per omnes,
Insignis specie, decora cultu
Plebes altera, non minor sedente (5).

Quatrième Excursus. — La Division en actes.

A l'origine du Théâtre grec les différents dialogues, dont les Bacchanales se composaient, étaient séparés par des chants, et quand le Drame sortit enfin de ce mélange de traditions et de fantaisies fortuites, le Chœur y conserva sa place : il continua à en suspendre le développement, et resta l'honneur de la fête. Ces interruptions, si contraires à l'unité et aux prétentions littéraires du Drame, n'en amenèrent pas moins un nouveau progrès. L'imagination ne fut plus enfermée dans les réalités de

(1) *Philologus*, t. XXIII, p. 294.

(2) Da man doch nur von einer Cavea sprechen kann.

(3) Das CAV. II bedeutet ohne Zweifel das zweite Stockwerk mit durch Präcinctionen in Absätze getheilten Sitzstufen, dergleichen Stockwerke das grössere Theater in Pompeji nur zwei hatte, während das kleinere ohne alle Abtheilung war. Für jenes war also diese tessera bestimmt ; *Parerga*, p. 220.

(4) *De Senectute*, par. XIV : voy. aussi Suétone, *Octavius*, ch. XLIV.

(5) *Silvae*, l. I, él. VI, v. 28.

la représentation; elle admit les coupures et les suppositions de l'auteur, se persuada que pendant l'absence des personnages d'importants événements s'étaient effectivement passés dans la coulisse et laissa complaisamment donner à l'action plus d'étendue et de durée. Il fallait seulement rattacher le Chœur au sujet par des liens plus sensibles, intéresser le public à ses sentiments et lui faire un rôle dans la pièce. Bientôt sans doute on espaça plus habilement les entr'actes; on s'en servit pour changer les décors (1) et permettre aux acteurs de reprendre haleine. Peut-être aussi, par un de ces caprices d'ordre si fréquents dans la littérature classique, s'efforça-t-on d'y mettre une sorte de symétrie, mais aucun témoignage direct ou indirect, aucune raison d'une nature quelconque, n'autorise à penser que cette division ait jamais été même une habitude (2). Si les chants et les danses du Chœur, si ces harangues épisodiques où le poëte s'adressait en son propre nom aux spectateurs et parlait politique avec eux, si les convenances de la représentation forcèrent souvent Aristophane d'introduire des pauses dans ses comédies, on ne parvient à les reconnaître que par des conjectures beaucoup plus ingénieuses que solides (3), et, quelque bon vouloir qu'on y mette, il est impossible de croire qu'elles aient été régulières. A la vérité, selon des grammairiens très-étrangers à la précision des termes et

(1) On sait aujourd'hui, même dans les lycées impériaux, qu'Aristote n'a jamais fait une règle de l'unité de lieu. L'illusion, si prisée des vieillards de l'orchestre et des femmes sensibles, n'était pas le genre de plaisir que les Athéniens allaient chercher au théâtre. On pouvait, comme dans les *Acharniens*, transformer la scène, le public passait, sans changer de place, de la ville à la campagne; quelquefois même on ne prenait pas tant de peine, et l'on se contentait, comme dans les *Grenouilles*, d'avertir les spectateurs : Ceci est Thèbes; Cela, les Champs-Élysées; Entre deux, le Styx et la barque de Charon.

(2) La *Lysistrata* d'Aristophane se jouait d'une seule traite, sans suspension aucune, et cette exception devint la règle générale : Ad Novam comoediam sic pervenit (Comoedia vetus), ut in ea non modo non inducatur Chorus, sed ne locus quidem ullus jam relinquatur Choro; Évanthius, *De Fabula*; dans le *Térence* de Lemaire, t. I, p. XLII.

(3) Voy. Agthe, *Die Parabase und die Zwischenakte der alt-attischen Komödie*, p. 179 et suivantes, et la critique de Mendelssohn-Bartholdy, dans le *Jahrbuch für klassische Philologie und Pädagogik*, 1868, cah. I.

très-insoucieux des dates, le rideau avait deux noms (1), mais ils n'ont jamais dit que ces noms désignassent deux rideaux réellement différents, dont l'un cachait le théâtre avant le commencement du spectacle, et l'autre en dérobait le fond au public pendant des entr'actes (2). Il y a d'ailleurs un passage de la *Poétique* où Aristote, le grand observateur des faits, parle des diverses parties du Drame, et il n'en distingue pas cinq, un peu arbitraires, comme faisait Horace (3), mais quatre, tenant essentiellement à l'histoire du Théâtre et à la nature du Drame (4). Apulée donnait à ces divisions philosophiques le nom d'*actes* (5), et deux écrivains spéciaux, très-imbus des idées grecques, Donatus et Évanthius, divisaient aussi la Comédie en quatre parties, qu'aucun lien ne rattachait à la mise en scène ni à ses prétendus usages (6).

(1) Αὐλαία τὸ τῆς σκηνῆς παραπέτασμα· dans Bekker, *Anecdota*, p. 463. Hésychius le répète, et on le retrouve presque littéralement dans l'*Etymologicon magnum*, p. 170, l. 29. Αὐλαῖαι· αἱ δέρρεις τῆς σκηνῆς· Zonaras, p. 345, éd. de Tittmann. Voy. aussi Suidas, s. v. αὐλαία et προσκήνιον. Le nom du second rideau, *Aulaeum*, semble d'ailleurs avoir une origine assez récente et se rapporter aux tentures qu'Attale légua au Peuple romain avec son royaume et toutes les splendeurs asiatiques de sa cour.

(2) C'est ce qu'ont prétendu Genelli (*Theater zu Athen*, p. 54), Lohde (*Die Skene der Alten*, p. 12 et suiv.) et Wieseler (*Disputatio de difficilioribus quibusdam Pollucis aliorumque scriptorum veterum locis ad rem scaenicam spectantibus*, p. 5), en s'appuyant surtout sur un passage de Pollux (l. IV, par. 122); mais rien ne prouve même que ce compilateur sans critique et sans grande intelligence y ait parlé du Théâtre grec, et nous trouvons beaucoup plus probable l'opinion contraire de Groddeck (*De Aulaeo et Proedria Graecorum*; dans Friedemann et Seebode, *Miscellanea*, t. I, p. 304), de Geppert (*Die alt-griechische Bühne*, p. 153) et de Rothmann, *Commentatio de Theatro Atheniensium*, p. 11. S'il y avait réellement un second rideau, il servait pendant les entr'actes des trilogies.

(3) Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult et spectata reponi;
Artis poeticae v. 189.

Ce n'est pas, comme on le voit, une loi formelle qu'Horace a sanctionnée à nouveau de son autorité, mais un simple conseil que l'expérience n'a pas toujours confirmé. Ainsi, *Le Barbier de Séville*, sifflé en cinq actes, est applaudi en quatre, et *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, dont le succès fut très-compromis tant qu'elles eurent les cinq parties officielles, se jouent honorablement depuis que M. Dumas les a reprises en sous-œuvre et débarrassées d'un acte.

(4) Πρόλογος (χοροῦ μέλος), ἐπεισόδιον, ἔξοδος χορικόν et πάροδος· ch. XII, par. 1.

(5) Quumque jam in tertio actu (la dernière partie de la pièce), quod genus in comoedia fieri amat, jucundiores affectus moveret; *Florida*, par. XVI. Marc-Aurèle disait dans le même sens, XII, 36 : Οἷον εἰ κωμῳδὸν ἀπολύει τῆς σκηνῆς ὁ παραλαβὼν στρατηγός· ἀλλ' οὐκ εἶπον τὰ πέντε μέρη, ἀλλὰ τὰ τρία. καλῶς εἶπας. ἐν μέντοι τῷ βίῳ τὰ τρία ὅλον τὸ δρᾶμά ἐστιν. Voy. aussi la fin du fragment d'Évanthius, dans le *Térence* de Lemaire, t. I, p. XLIV.

(6) Comoedia autem dividitur in quatuor partes, *Prologum* (dans le sens du mot grec, l'Exposition), *Protasin* (l'Intrigue), *Epitasin* (le Nœud), *Catastrophen* (le Dénoue-

Les premières pièces latines, un peu littéraires, étaient imitées, souvent même traduites du grec : on cherchait seulement à les accommoder aux ressources du théâtre, à la grossièreté du Peuple romain et à ses dédains de la littérature; on en voulait rendre la représentation plus simple, plus bruyamment comique et plus aisée à comprendre. Le sujet et l'action furent encore resserrés et simplifiés, et, quelques années après, l'invention des Cantates par un histrion aux abois fit, pour ainsi dire, rentrer dans la pièce les intermèdes de musique, qui donnaient en Grèce un peu de relâche au public et quelque repos aux acteurs. On n'en a pas moins beaucoup répété par une tradition scolastique, qu'au beau temps de la Comédie latine la représentation était systématiquement divisée en cinq parties; mais les affirmations les plus doctorales ne sont pas des raisons. Les *actes* dont le second prologue de l'*Hécyre* (1) et Cicéron (2) ont parlé, n'avaient rien de commun avec ces coupures théoriques qui prétendent nous doser le plaisir et réglementer l'action : ils étaient irréguliers (3) et désignaient les trois phases nécessaires du sujet (4), le commencement, le milieu et la fin.

ment); Donatus, *De Comoedia;* dans le *Térence* de Lemaire, t. I, p. XLVII : ce que répète le *De Fabula* d'Évanthius, *Ibidem*, p. XLIV.

(1) Primo actu placeo;
v. 31.

(2) Neque enim histrioni, ut placeat, peragenda est fabula, modo, in quocunque fuerit actu, probetur; neque sapienti usque ad *Plaudite* vivendum; *De Senectute*, ch. XIX.

(3) Donatus a dit, sauf erreur, dans l'Argument de l'*Hécyre* : Docet autem Varro, neque in hac fabula neque in aliis esse mirandum, quod actus impares scenarum paginarumque sint numero, quum haec distributio in rerum descriptione, non in numero versuum constituta sit, non apud Latinos modo, verum etiam apud Graecos ipsos. Si, comme l'ont dit quelques grammairiens, Varron avait réellement fait un traité sur les différents actes du Drame, on en pourrait conclure qu'en approfondissant la question il avait changé d'opinion; mais ils se sont probablement trompés : il y a seulement dans une liste de ses ouvrages, composée par saint Jérôme, *De actis* (non *actibus*) *scenicis Libri tres* : voy. M. Ritschl, *Rheinisches Museum*, t. VI, p. 518.

(4) Illud te ad extremum et oro et hortor, ut tanquam poetae boni actores industrii solent, sic tu in extrema parte et conclusione muneris ac negotii tui diligentissimus sis, ut hic tertius annus imperii tui tanquam tertius actus perfectissimus atque ornatissimus fuisse videatur; Cicéron, *Ad Quintum Fratrem*, l. I, let. 1. Quoique simple grammairien, Donatus reconnaissait ces trois parties internes et leur attribuait une importance prédominante. Ainsi, par exemple, pour faire un grand éloge des *Adelphes*, il a dit dans la préface : *Protasis* est turbulenta; *Epitasis*, clamosa; *Catastrophe*, lenis.

Ce fut quelques siècles après, quand le théâtre n'eut plus rien de vivant, que l'autorité d'Horace et l'exemple des tragédies attribuées à Sénèque persuadèrent aux savants que toute comédie digne de ce nom devait avoir cinq actes réguliers et bien proportionnés (1). Par un démenti à leurs propres idées, ils n'en avouaient pas moins, non-seulement qu'il était difficile de les distinguer les uns des autres (2); mais que l'auteur mettait tous ses soins à empêcher le public de les reconnaître (3). Puis ils passaient à une nouvelle contradiction presque aussi ridicule, et disaient qu'avec un peu d'attention on ne pouvait s'y tromper (4) : lorsque tous les personnages étaient sortis et que le musicien occupait seul la scène avec sa flûte, l'acte était fini (5). Pour justifier les entr'actes et les rendre suffisamment vraisemblables, il aurait fallu que l'action fût aux yeux du pu-

(1) Fabulas suas veteres comicos in actus divisisse, omnium, quorum de hac re scripta exstant, grammaticorum testimoniis constat. Etiam de numero actuum ad unum omnes consentiunt : quinarium enim justum et legitimum esse perhibent; Schmitz, *De actuum in Plautinis fabulis Descriptione*, p. 3. Nous nous contenterons de deux exemples : Haec etiam, ut caetera hujuscemodi poemata, quinque actus habeat necesse est, disait Donatus dans sa préface des *Adelphes*, et Calphurnius a répété dans les prolégomènes de l'*Héautontimoruménos* : Haec etiam, ut caetera, quinque actus habet. Aussi s'en est-on fait un principe et a-t-on systématiquement divisé toutes les comédies latines en cinq actes, sauf à reconnaître, quand on y était par trop forcé, que c'était une tâche impossible et à peu près inutile. Ainsi M. Küffner a divisé sa traduction allemande de l'*Amphitruo* en six actes, et M. Ritschl a dit dans la première note du second acte de son édition des *Deux Bacchis* : Quo evenit ut sex actibus divisam fabulam non reformidandam putarem.

(2) Apud illos (latinos comicos) dirimere actus quinquepartitos difficile est; Évanthius, *De Fabula*, p. XLII. Actus sane implicatiores sunt in ea, et qui non facile a parum doctis distingui possint; Donatus, préface de l'*Eunuque*.

(3) Quos (actus)... retinendi causa jam inconditos spectatores, minime distinguunt latini comici; Donatus, préface des *Adelphes*.

(4) Est igitur attente animadvertendum; Donatus, préface de l'*Andrienne*.

(5) Donatus dit à la suite du passage que nous citions dans la note précédente : Ubi et quando scena vacua sit ab omnibus personis, ut in ea Chorus vel tibicen audiri possit : quod cum viderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscere. Ainsi, par exemple, à la fin du premier acte de la pièce qui porte son nom, Pseudulus rentre chez son maître pour mûrir ses fourberies, et dit aux spectateurs avant de quitter la scène, v. 562 :

Tibicen vos interea hic delectaverit.

C'est en ce sens tout matériel que se prenait d'abord *Acte*, Jeu, Rôle, Représentation, et il le conserve encore dans *Entr'acte*. Metuentes, disait Donatus à la suite du passage cité dans la note 3, scilicet, ne quis fastidiosus finito actu, velut admonitus abeundi, reliquae comoediae fiat contemtor et surgat. — Primas in ea partes... tenet Phormio; secundas, Geta; tertias, Demipho; subinde caeteri, prout cujusque actus ostendit; Donatus, préface du *Phormion*. Prodest autem (Terentius) et delectat actu et stilo; Donatus, préface des *Adelphes*.

blic véritablement interrompue et ne reprît qu'après un changement réel (1). A la simple lecture on devrait donc reconnaître aussitôt l'endroit précis de ces divisions, et les plus vieux manuscrits qui avaient cependant recueilli les traditions du théâtre (2), ne les indiquent point (3) : les scènes elles-mêmes n'y sont point marquées; tout se tient vaille que vaille du commencement à la fin (4).

(1) *Scène* signifiait littéralement le décor du fond : le changement de scène était donc un changement de décors, et c'est encore en ce sens que le prenaient les premiers dramaturges anglais. Pour nous, qui avons cru si longtemps à l'unité de lieu, la scène devenait différente quand un changement quelconque se produisait sur le théâtre. En cherchant à résoudre une question historique par des raisons plus ou moins philosophiques, M. Ritschl l'a très-logiquement et très-ingénieusement embrouillée; *Rheinisches Museum*, t. IV, p. 607.

(2) Ils ont même reproduit les masques et des costumes, depuis longtemps hors d'usage, qui avaient sans doute servi à l'une des représentations de la pièce : voy. ci-dessus, p. 250, note 3.

(3) Naudet, *Théâtre de Plaute*, t. I, p. 21.

(4) Tenendi spectatoris causa vult Poeta noster omnes quinque actus velut unum fieri, ne respiret quodam modo atque distincta alicubi continuatione succedentium rerum, ante aulea sublata [fastidiosus spectator] exsurgat; Donatus, préface de l'*Eunuque*, et le fragment du *De Fabula* que Westerhof lui a attribué, autorise à croire que *Actus* signifiait Décor, qu'un autre acte impliquait une décoration différente : Quo (pronuntiationis modulo), dum actus commutantur, populus detinebatur (t. I, p. XLV, éd. Lemaire), et il répète (*Ibidem*, p. XLIX) : Est autem mimicum velum, quod populo obsistit, dum fabularum actus commutantur. Il y avait même probablement des représentations où, comme pendant le moyen âge, les acteurs ne quittaient pas le théâtre; le protagoniste de l'*Hécyre* disait dans le second prologue, v. 27 :

Comitum conventus, strepitus, clamor mu- [lierum
Fecere, ut ante tempus exirem foras;

et à la fin des *Captifs* et de la *Cistellaria*, le Grex, la Troupe entière, se trouvait en scène sans que les données du sujet pussent expliquer sa présence. Longtemps après Térence, la langue technique du théâtre n'était pas fixée; *Scena* semble avoir signifié quelquefois la pièce entière (voy. la préface des *Adelphes* par Donatus, et ce passage d'Alexander ab Alexandro : Utque in scena quinque servarentur actus; *Genialium Dierum* l. VI, fol. 360 r°, éd. de Mercier; Paris, 1586), et les savants du quinzième siècle lui donnaient encore le sens d'Acte. M. Ritschl n'a point traité cette question avec son exactitude ordinaire; il a dit dans son édition classique des *Deux Bacchis*, p. 9 : Actibus Plautinas fabulas dispositas non ante Venetam anno 1511 reperimus, sed in qua tot actus numerentur, quot sunt scenae, XXIIII igitur in *Bacchidibus*... Quos nos hodie actus appellamus, primus in commentario descripsit J. Bapt. Pius (Mediolani, 1550), in editionem suscepit Angelius (Florentiae, 1514), non hic tamen singulas scenas nisi praemissis nominibus notans. D'abord, Angélius ne pouvait imiter en 1514 une édition de 1550, et ces divisions se trouvaient, à la vérité d'une manière indirecte, dans l'édition de 1471, donnée à Venise par Raphael Jovenzonius, où les noms des personnages sont aussi en vedettes au commencement de chaque scène. Dans une autre édition, imprimée également à Venise, en 1499, rien ne distinguait non plus les actes des scènes, ni dans le texte ni dans le commentaire. Le Bojardo avait déjà parfaitement observé ces divisions dans son *Timone*, qui remonte au moins à 1494 : non-seulement les actes sont indiqués, mais le tercet qui les termine est toujours complet. Si les scènes ne sont pas encore marquées dans l'édition de 1518, c'est par une faute évidente d'impression : l'auteur les avait toutes commencées et finies d'une manière systématique, par le premier vers d'un tercet.

On ne sait à qui attribuer les divisions actuelles; elles ont été répétées d'éditions en éditions, sans aucune autre raison que de se trouver dans une édition antérieure. Loin de répondre aux données du sujet et d'en être, pour ainsi dire, la conséquence, elles n'auraient pas eu le moindre prétexte; l'auteur eût coupé sa pièce en cinq tranches, comme un pâtissier coupe un gâteau, et recousu de fil blanc pour la représentation tout ce que le temps et les événements auraient séparé dans la réalité. Le troisième acte de l'*Epidicus* se termine au vers 502, quoique Périphanès ne se retire pas dans la coulisse une seule minute. Dans le *Persa*, le troisième acte est censé aussi finir au vers 444, et non-seulement Toxilus reste en vue, mais il ne cesse pas de parler. Au premier acte du *Stichus*, Gélasimus aperçoit Dinacium à la cantonnade (1); à peine a-t-il eu le temps de remarquer que le drôle a vidé quelques coupes de vin, Dinacium paraît, et l'entr'acte est fini avant d'avoir commencé. Dans le *Truculentus*, Phronésium, à qui Stratophanès vient d'être annoncé, dit à la fin du quatrième acte :

Sine eum ipsum adire huc; sine, si is est modo (2);

Stratophanès entre en scène, et l'on se trouve à l'acte suivant. L'harmonie, la proportion des différentes parties entre elles, eût manqué d'une manière choquante même à celles qui se suivaient immédiatement : le second acte du *Poenulus* n'aurait eu que 55 vers, et le premier en avait 445. Térence, le classique et raisonnable Térence, ne serait pas sur ce point plus régulier que Plaute. Aucune interruption n'était logiquement possible ni après le second ni après le troisième acte de l'*Andrienne* (3). C'est Lachès qui dit le dernier vers du quatrième

(1) Sed eccum Dinacium ejus puerum : hoc vide; v. 266.

(2) V. 809.

(3) Les mêmes personnages sont en scène et n'ont pu quitter le théâtre.

acte de l'*Hécyre*, et il est encore en scène dans ce que les éditeurs ont appelé le cinquième acte. A la fin du second acte du *Phormion*, Géta qui cherche Antiphon s'écrie tout joyeux :

Sed eccum ipsum video in tempore huc se recipere;

Antiphon devient visible au public, et le troisième acte commence. Nous ne prenons donc pas à notre compte des suppositions que tout réprouve et qu'aucune tradition n'autorise : en indiquant les actes de Plaute et les scènes de Térence, nous avons voulu seulement nous conformer à l'usage général des imprimés et rendre ainsi les vérifications plus faciles et plus promptes.

Cinquième Excursus. — Les Masques.

Les premiers Dialogues Atellans étaient à Rome, comme dans leur première patrie, des rencontres fortuites sans autre sujet que la fantaisie du moment, dont la scène était dans la rue; les acteurs étaient des passants, et chacun y gardait ses habits et son visage de tous les jours. Mais quand on y voulut mettre un peu plus d'art et qu'on y reproduisit les personnages osques qui avaient le plus de renommée, leur costume et leurs ridicules ne les eussent pas suffisamment caractérisés, il fallut leur laisser aussi leurs difformités spéciales, et l'on prit un masque à leur image. La Comédie classique ne fut pas d'abord renouvelée en latin par des savants, revenus d'Athènes, qui s'inspiraient de leurs souvenirs. Les premiers poëtes dramatiques étaient de pauvres diables qui cherchaient à gagner quelque argent en offrant au peuple romain les récréations littéraires usitées dans la Grande-Grèce, et sans doute elles s'y rapprochaient beaucoup plus des lectures à bon marché, faites

en habits de ville pour égayer les soupers, que de représentations données sur un théâtre public avec tout l'appareil de la scène. Les acteurs chargés de rôles fortement caractérisés auraient cependant pris volontiers un masque qui les eût encore plus accentués (1), mais la jeunesse ne leur permit pas de polluer son amusement favori (2), et les força de jouer à visage découvert (3). Une espèce de perruque indiquait seulement par sa couleur l'âge des différents personnages (4). Probablement ce *galerus*, comme on l'appelait en latin, se varia peu à peu et se compliqua davantage; il s'appropria réellement à chaque rôle et finit par couvrir une partie du visage. Mais ce fut longtemps après, lorsque les jeunes Romains sentirent mieux tout ce qu'ils se devaient à eux-mêmes et se déprirent d'un plaisir sans but, entaché de bel-esprit, que des acteurs plus désireux de représenter vraiment leur personnage et de se faire bien entendre (5), osèrent paraître masqués sur la scène. Le nom de ces novateurs est à peu près connu (6), mais on ignore l'époque précise où ils vivaient. Déjà sans doute quelques-uns des acteurs de Plaute jouaient avec un masque : le *leno* de son *Rudens* était un vieux, au front pelé, au nez camu, aux sourcils en zigzag, à la physionomie immobile et renfrognée (7); le

(1) Ἡ κωμῳδία δὲ καὶ τῶν προσώπων αὐτῶν τὸ καταγέλαστον, μέρος τοῦ τερπνοῦ αὐτῇ νενόμικεν, οἷα Δάων καὶ Τιβίων καὶ μαγείρων πρόσωπα· Lucien, *De Saltatione*, par. XXIX, p. 351.

(2) Quod genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit juventus nec ab histrionibus pollui passa est; Tite-Live, l. VII, ch. 2.

(3) Festus dit cependant s. v. PERSONATA : Personata fabula quaedam Naevii inscribitur, quam putant quidam a personatis histrionibus (actam); mais c'était sans doute une *comédie à caractères;* il ajoute lui-même immédiatement : Quum post multos annos comoedi et tragoedi personis uti coeperunt.

(4) Galearibus (*l.* Galeris), non personis utebantur, ut qualitas coloris indicium faceret aetatis, cum essent aut albi aut nigri aut rufi; Diomède, l. III, p. 489, éd. de Keil. Selon M. Friedländer (dans Marquardt, *Handbuch der römischen Alterthümer*, t. IV, p. 547) les *galeri* indiquaient aussi le sexe des personnages, mais aucun texte ancien n'autorise cette opinion, et le costume distinguait bien plus sensiblement les hommes et les femmes.

(5) Cela résulte évidemment d'un passage de Suétone, trop peu remarqué jusqu'ici. Quand Néron représentait des héros ou des dieux, son masque reproduisait tous les traits de son visage : Heroum deorumque... personis effectis ad similitudinem oris sui; *Nero*, ch. XXI.

(6) Personati primi egisse dicuntur comoediam Cincius [et] Faliscus, tragoediam Minucius [et] Prothimus ; Donatus, *De Comoedia*, p. XLVII.

(7) Ecquem
Recalvom ac silonem senem, statutum, ven-
[triosum,

maître fourbe de son *Pseudulus* avait les cheveux roux, la peau noirâtre, le teint rubicond, une grosse tête et de petits yeux (1). Mais quoiqu'il nous renseigne sur une foule d'usages romains, pas une seule allusion aux masques ne se trouve dans tout son théâtre, et cependant aucun sujet n'aurait dû se présenter plus naturellement à sa pensée. Il connaissait d'ailleurs le goût exagéré de son public pour les sensations physiques, et appliquait toutes les ressources de son esprit à le satisfaire; il n'eût pas maladroitement parlé des changements d'expression de ses personnages, s'ils n'avaient pu montrer que l'immobilité d'un masque d'argile (2). Ne pouvant lutter avec lui de verve et de gaieté, ses successeurs voulurent avoir quelque mérite nouveau, mettre au moins plus de vérité matérielle dans la représentation (3), et donnèrent à tous les acteurs un masque assorti à leur personnage (4). Peut-être admettaient-ils encore certaines exceptions; mais le correct et classique Térence tenait aussi à cette unité-là, et fit du masque un accessoire de tous les rôles (5). Il n'eût pas été Térence s'il n'avait exactement imité

Tortis superciliis, contracta fronte (vidistis [venire)?
Act. II, v. 233.

(1) Rufus quidam, ventriosus, crassis suris, [subniger,
Magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, [admodum
Magnis pedibus;
Act. IV, v. 1196.

(2) *Cretae;* Lucrèce, l. IV, v. 298. Nous citerons seulement un passage dont le comique consiste précisément dans ces changements d'expression :

Credam istuc, si esse te hilarum videro.
ARGYRIPPUS.
An tu esse me tristem putas?...
Hem! adspecta; rideo;
Asinaria, act. V, v. 816 et 819.

Voy. aussi *Curculio*, act. II, v. 320, et *Epidicus*, act. IV, v. 535.

(3) Dominatur autem maxime vultus. Hoc supplices, hoc minaces, hoc blandi, hoc tristes, hoc hilares, hoc erecti, hoc summissi fuimus; Quintilien, l. XI, ch. III, par. 72.

(4) Le masque devait, pour nous servir de l'expression de Lucien, être τῷ ὑποκειμένῳ δράματι ἐοικός. Comici recentiores, ad excutiendos potissimum risus, histrionum facies configurarunt; Victor, *De Comoedia*, p. LIX, éd. de Lemaire. Cette appropriation du visage au rôle semblait aussi nécessaire que la chaussure de théâtre; Horace faisait dire à un bouffon de société :

Pastorem saltaret uti Cyclopa, rogabat,
Nil illi larva, aut tragicis opus esse cothur- [nis;
Sermonum l. I, sat. V, v. 63.

(5) In comoediis vero, praeter aliam observationem, qua servi, lenones, parasiti, rustici, milites, meretriculae, ancillae, senes austeri ac mites, juvenes severi ac luxuriosi, matronae, puellae inter se discernuntur; Quintilien, l. XI, ch. III, par. 74. On a voulu faire une exception pour les femmes: M. Wieseler a même dit qu'elles jouaient na-

à Rome tout ce qui pouvait s'importer d'Athènes : il prétendait être du bon temps et suivre jusqu'au bout les errements de Ménandre. Le mieux informé des vieux grammairiens, Donatus, l'a dit formellement et à plusieurs reprises, ses acteurs jouaient masqués (1), et c'est ainsi que les représentent des peintures (2) qui, pour ne pas être aussi contemporaines qu'on l'a supposé, n'en répondraient pas moins à des traditions fort anciennes. Si, dans deux ou trois passages, Térence lui-même semble témoigner du contraire, c'est qu'on prend naïvement à la lettre une fiction de théâtre : quoi qu'en dit Micion, la vertueuse rougeur d'Eschine ne pouvait le rassurer (3), et Antiphon ne se composait pas, à la vue des spectateurs, un visage qui cachât ses craintes (4). Térence voulait peindre des

turalmente senza maschera (*Annali dell' Instituto archeologico*, t. XXXI, p. 397 : voy. aussi Regel, *Archiv für Philologie und Pädagogie*, t. IV, p. 19), et quelques monuments antiques semblent le prouver ; dans le *Museo Borbonico*, t. IV, pl. XVIII ; d'Hancarville, *Antiquités étrusques et romaines*, t. IV, pl. CV ; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. X ; Wieseler, *Theatergebäude*, pl. IX, nos 11, 12, 14, et pl. A, nos 26 et 34. Mais d'abord les femmes n'ont joué la comédie en public que bien des années après Térence, et l'on a pris probablement des mimes ou des figurantes pour des comédiennes. Quelques acteurs se croyaient cependant assez de talent pour s'affranchir des usages : In ore sunt omnia. In eo autem ipso dominatus est omnis oculorum, quo melius nostri illi senes qui personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant, disait Cicéron (*De Oratore*, l. III, ch. 59 : voy. aussi Wiskemann, *Untersuchungen über Q. Roscius Gallus*, p. 19), et l'on peut induire d'un autre passage qu'Ésope se permettait également cette licence : In Aesopo familiari tuo tantum vidi ardorem voltuum atque motuum ; *De Divinatione*, l. I, par. 37. Aussi le caprice a-t-il joué un grand rôle dans l'histoire des masques, et y trouvons-nous bien des choses que notre esprit critique, même dans les plaisirs du théâtre, et notre besoin d'illusion nous rendent incompréhensibles. Tel est ce témoignage de Quintilien : Pater ille, cujus praecipue partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio, atque id ostendere maxime latus actoribus moris est quod cum iis, quas agunt, partibus congruat ; *l. l.*, t. IV, p. 388, éd. de Spalding. Pollux parle aussi d'un premier rôle qui τὴν ὀφρὺν ἀνατέταχεν τὴν δεξιάν (l. IV, par. 144), et Ficoroni a publié deux masques qui avaient, chacun, deux figures ; *Maschere sceniche*, pl. 46 et 60.

(1) Haec sane acta est ludis scenicis funebribus L. Aemilii Pauli, agentibus L. Ambivio et L. Turpione qui cum suis gregibus etiam tum personati agebant ; préface des *Adelphes*. Acta plane est ludis Megalensibus,... etiam tunc personatis L. Numidio Posthumio (?), L. Ambivio (et L.) Turpione ; préface de l'*Eunuque*.

(2) Voy. ci-dessus, p. 250, note 3.

(3) Erubuit, salva res est ;

Adelphi, act. IV, sc. V, v. 9.

(4) Quid si adsimulo ? satin' est ? — Garris.
[— Voltum contemplamini : hem !
Satin' est sic ? — Non. — Quid si sic ? — Pro-
[pemodum. — Quid si sic ? — Sat est ;

Phormio, act. I, sc. IV, v. 33.

Un autre passage de *L'Eunuque* (act. IV, sc. IV, v. 3) :

Illud vide, os ut sibi distorsit, carnufex,

nous semble seulement prouver qu'on était parvenu à donner aux masques certains mou-

êtres vivants, et devait donner même à leurs masques tous les mouvements de la vie; il savait que les intelligences littéraires pour lesquelles il écrivait accepteraient sans y regarder les choses les plus inacceptables, pourvu qu'il y mît du bon goût et le dît en beau style. A la vérité, dans un passage qui ne nous est connu que par un plagiat sans intelligence, Suétone attribue une origine postérieure aux masques; mais il voulait sans doute parler d'une forme perfectionnée, et son texte est évidemment corrompu : Personis vero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis obversis erat, nec satis decorus in personis, nisi parasitus pronuntiabat (1). D'abord, d'après Cicéron qui le connaissait intimement, Roscius était plus beau qu'une divinité (2), et le masque n'aurait point suffisamment caché l'irrégularité de ses yeux; c'est encore Cicéron qui le dit : Quum ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur (3). Reuvens refaisait la phrase et proposait de lire : Nec satis decorus nisi personatus pronuntiabat (4). M. Reifferscheid, adoptant la correction de Cannegieter, de Langius, de Wolff et de Hölscher, a imprimé *sine personis* (5). Ouwens voulait qu'on y ajoutât *repraesentandis* ou *exhibendis*, et nous préférerions *in pèrsonatis* (6). Mais, fussent-elles satisfaisantes, ces conjec-

vements mécaniques. Un mot de Zénon, conservé par Diogène de Laërce, ne permet pas d'en douter : Δεῖν... ὥσπερ τοὺς ὑποκριτὰς... τὸ μέντοι στόμα μὴ διέλκειν· l. VII, ch. xx, p. 376, éd. de 1692.

(1) Diomède, l. III, p. 489.

(2) Deo pulchrior; *De Natura deorum*, l. I, par. 28.

(3) *De Oratore*, l. II, par. 46. Gabius Bassus disait cependant : Caput et os cooperimento personae tectum undique (dans Aulu-Gelle, l. V, ch. 7); mais de nombreuses figures de masques ont les yeux assez ouverts pour que l'assertion de Cicéron ne soit pas seulement une phrase de rhéteur : voy. entre autres Bajardi, *Le Antichità di Ercolano*, Pitture, t. IV, pl. 34.

(4) *Collectanea litteraria*, p. 11.

(5) *De illustribus Poetis*, p. 11. Suétone aurait dit sans doute au singulier *sine persona*.

(6) *Persona* signifiait quelquefois Rôle, Caractère, Personnage :

Colacem esse Naevi et Plauti fabulam;
Parasiti personam inde ablatam et militis;

Térence, *Eunuchus*, prol., v. 25, et v. 32 :

Personas transtulisse in Eunuchum suam
Ex graeca.

Ex histrionis ritu mutata repente persona; Ammien Marcellin, l. XXIX, ch. II, p. 564, éd. de 1681. Tum personarum leges circa habitum, aetatem, officium partes agendi, nemo diligentius Terentio custodivit; Donatus, *De Comoedia*, p. XLII : voy. aussi la citation de Macrobe, *Saturnaliorum* l. VI,

tures ne s'appuient sur rien de réel, et l'on ne peut s'autoriser d'un passage aussi justement suspect pour rejeter des raisons sérieuses.

Sixième Excursus. — Le Prologue.

Souvent sans doute des allocutions mêlées aux dithyrambes des Pompes de Bacchus annonçaient déjà au public les différents épisodes, et mettaient les personnages en scène. Lorsque enfin la tragédie, mieux comprise et plus développée, ne fut plus une simple rhapsodie, précédée et terminée par des chants; lorsqu'elle eut un commencement et une fin, qu'elle s'organisa et s'appropria les chœurs, le prologue rentra aussi dans la pièce et devint une exposition. Quelquefois cependant Eschyle et Sophocle dédaignaient ces explications préliminaires et se plaçaient, dès l'abord, dans le milieu de l'action; leur sujet était une tradition populaire, dont les spectateurs savaient tous les détails dès leur enfance (1). La Comédie ancienne n'était pas, comme les autres drames, une réalité qu'il fallût bâtir au moins sur pilotis; elle n'avait point d'antécédents en dehors du théâtre et ne voulait avoir d'autre base que la fantaisie du poëte : quand d'ailleurs il désirait entrer personnellement en rapport avec les spectateurs et causer avec eux de ses propres affaires ou des leurs, il n'avait nul besoin d'imaginer un nouveau hors-d'œuvre (2), il se tournait sans façon de leur côté et leur adressait

ch. v, p. 370, note 3. On avait donc naturellement donné à *Personare* le sens de Jouer un rôle, Représenter un personnage de théâtre : Musae voce canora personàbant, Apollo cantavit ad citharam; Apulée, *Metamorphoseon* l. vi. Tragoedias quoque cantavit personatus; Suétone, *Nero*, ch. xxi.

(1) Il suffisait dans ces tragédies *ex abrupto* de poser les personnages en scène et de les présenter au public :

Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων
Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται·
Eschyle, *Persae*, v. 1.

Ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος·
Sophocle, *Oedipus rex*, v. 8.

C'est *à la grecque* que Racine faisait dire à Agamemnon au commencement de l'*Iphigénie* :

Oui! c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.

(2) Eichstädt, qui voyait des prologues dans les comédies d'Aristophane (*De Poemate Graecorum comico-satyrico,* p. 111 et notes 166 et 167), confondait le prologue avec l'exposition.

une harangue. Mais pour Euripide la tragédie n'était plus seulement une légende populaire; elle se proposait un but sentimental, auquel il devait subordonner toutes les circonstances de l'histoire. Quand les traditions officielles ne se prêtaient pas assez complaisamment à ses vues, il choisissait parmi les nombreuses variantes celle qui lui agréait davantage, et naturellement il en prévenait les auditeurs dont il aurait dépaysé les souvenirs; il leur racontait d'abord les faits, plus ou moins ignorés, qui avaient précédé sa pièce et lui servaient d'avant-scène (1). Malgré ses prétentions à une vérité systématique, la Comédie nouvelle n'était pas toujours une simple exhibition de portraits d'après nature avec d'ingénieuses légendes. Quelquefois elle en variait, en agrandissait les cadres; le sujet devenait plus étendu, plus romanesque, et il fallait préparer le public à ce qu'il allait voir, lui rendre assez facile l'intelligence des choses pour qu'il fût tout entier au plaisir d'écouter les détails et d'en admirer les ornements (2).

Les premiers importateurs à Rome de littérature classique choisissaient de préférence dans le Théâtre grec des pièces suffisamment claires par elles-mêmes, qui ne demandaient aux auditeurs aucun effort extraordinaire d'intelligence : quand par aventure il se trouvait dans leurs versions des explications préliminaires (3), c'est que l'auteur original les avait jugées indis-

(1) Voy., entre autres, le monologue de l'Ombre de Polydore dans *Hécube*, et celui de Bacchus dans *Les Bacchantes*.

(2) Un fragment du *Dyscolus*, de Ménandre, cité par Harpocration, p. 179, se trouvait certainement dans un prologue :

Τῆς Ἀττικῆς νομίζετ' εἶναι τὸν τόπον
Φυλήν· τὸ Νυμφαῖον δ', ὅθεν προέρχομαι,
Φυλασίων.

Plutarque a cité aussi quatre vers de la *Thaïs*, du même poëte, qu'il dit positivement avoir empruntés au prologue (*De audiendis poetis*, p. 22), et un fragment d'une comédie anonyme de Philémon que nous a conservé Stobée (*Eclogae physicae*, t. I, p. 70, éd. de Heeren), appartenait certainement à un prologue : voy. aussi Athénée, l. XIII, p. 580; Meineke, *Ad Menandrum*, p. 284, et Lucien, *Pseudologista*, par. IV, p. 623.

(3) Auritos lepores non Maro primus usurpat, sed Afranium sequitur, qui in prologo ex persona Priapi ait :

Nam quod vulgo praedicant
Aurito me parente natum, non ita est;

Macrobe, *Saturnaliorum* l. VI, ch. 5.

C'est aussi certainement dans un prologue

pensables, et que par un scrupule d'exactitude ils les avaient aussi imitées. Encore du temps de Plaute, les prologues étaient une exception (1) où se jouait la fantaisie, et ne passaient en latin que sous le couvert du grec (2). Mais le peuple, resté belliqueux et grossier, n'avait pas les mêmes besoins et la même vivacité d'esprit qu'à Athènes; les jeux scéniques étaient trop rares et trop irrégulièrement suivis pour lui créer même des habitudes littéraires. Il n'intervenait plus dans le choix du spectacle par des représentants fiers de leur importance et empressés d'en raconter tous les détails; il venait au théâtre un peu par hasard, quand il n'avait rien de mieux à faire, et ne s'inquiétait auparavant ni de la pièce, ni des acteurs. Mais lorsqu'il y était entré, sa curiosité s'éveillait; il voulait savoir ce qu'on aurait l'honneur de représenter devant lui (3), et, pour s'assurer son silence et son agrément, on faisait proclamer par un crieur public (4) le programme du spectacle (5). Ce *Titulus*,

que Charisius (l. II, p. 178) avait pris ce vers de Naevius :

Acontizomenos fabula est prime proba,

et puisque la *Sella* d'Afranius était une Togata, les deux vers cités par Aulu-Gelle (l. XIII, ch. 8) ne pouvaient se trouver dans l'intérieur de la pièce :

Usus me genuit, mater peperit Memoria :
Sophiam vocant me Grai, vos Sapientiam.

(1) Non-seulement quelques-unes de ses comédies en sont complétement dépourvues, mais ceux qui existent n'avaient aucune raison d'être; ils ne nous apprennent pas toujours le nom du poëte (celui du *Miles gloriosus* et du *Poenulus*), ni même la source et le titre original de la pièce : voy., par exemple, les prologues de l'*Amphitryon*, des *Captifs* et des *Ménechmes*. Quelquefois même, comme dans le *Miles gloriosus* et dans la *Cistellaria*, le prologue ne se trouve pas au commencement, et l'on ne peut attribuer cette irrégularité à l'altération des manuscrits, puisque Donatus disait dans la préface du *Phormio* : Officium prologi ante actionem quidem rei semper est : verumtamen et post principium fabulae inducitur, ut apud Plautum in *Milite glorioso* et apud ceteros magnae auctoritatis poetas.

(2) Comme ceux de l'*Aulularia* et du *Rudens*.

(3) Palaestrio lui disait dans le *Miles gloriosus* :

Nunc, qua adsedistis causa in festivo loco,
Comoediai, quam modo acturi sumus,
Et argumentum et nomen vobis eloquar.

(4) Exsurge, Praeco, fac populo audientiam ;
Poenulus, prol., v. 11.

Face jam nunc tu, Praeco, omnem auritum [poplum ;
Asinaria, prol., v. 4.

A cette proclamation du Praeco se rapporte aussi le v. 535 du *Pseudulus* :

Indice ludos nunc jam, quando lubet.

(5) Oportet aliquem antequam ludi committantur prodire, qui populo renuntiet, quid jam spectaturus sit; Synésius, *De Providentia*, l. II : voy. Isidore, *Originum* l. XVIII, ch. 49.

Hujus argumentum eloquar tragoediae;

disait Mercure dans le prologue de l'*Amphitruo* (v. 51), et il entrait en matière, v. 97 :

comme on disait en latin, lui apprenait tout ce qu'il désirait savoir : le titre de la pièce, le nom de l'auteur et celui des principaux acteurs (1), la nature de l'accompagnement et le nom du compositeur qui avait fait la musique (2). Cette connaissance semblait si importante au bon succès de la représentation que, pour obvier aux bruits confus qui pouvaient couvrir la voix du crieur, on eut recours à des affiches placardées aux lieux les plus fréquentés de la ville, qui donnaient en grosses lettres une annonce détaillée de la fête (3). Quelquefois même, au moins sous l'Empire, on exposait à la porte des tableaux représentant tous les personnages de la pièce (4), une des scènes les

Haec urbs est Thebae; in illisce habitat aedibus
Amphitruo, etc.

Nam in prologis scribundis operam abutitur,
Non qui argumentum narret, sed qui malevoli
Veteris poetae maledictis respondeat;
Andria, prol. v. 5.

Voy. aussi la note 3, p. 371.

(1) Comme ils étaient masqués, la foule ne les aurait pas connus, et, en lui annonçant des comédiens renommés, on l'engageait à prêter à la pièce une attention plus bienveillante. Voilà pourquoi, lorsque les auteurs étaient déjà célèbres, on les nommait avant la pièce : Cum autem per editionem multarum (*sc.* fabularum) poetae jam esset auctoritas acquisita, rursus priora poetarum nomina proferebantur, ut per ipsorum vocabula fabulis attentio acquireretur; Donatus, *De Comoedia*, p. XLVIII, éd. de Lemaire. Nous devons avouer humblement que l'homme de ce temps-ci qui connaît le mieux le théâtre latin, M. Ritschl, a réprouvé cette opinion : Titulus wird ganz einfach der Name des Stückes sein ; *Parerga*, p. 303.

(2) Qui modos faciebat, nomen (ejus) in principio fabulae et scriptoris et actoris superponebantur; Donatus, *De Comoedia*, d'après le manuscrit de la B. I., n° 7920. Le *Titulus* n'était pas simplement le titre de la pièce, comme on l'a supposé un peu trop philologiquement; on y réunissait tout ce qui pouvait disposer favorablement le public. Suétone dit dans la *Vie de Térence*, en parlant de l'*Eunuque :* Meruitque pretium quantum nulla antea cujusquam comoedia, octo milia numum; propterea summa quoque Titulo adscribitur; ch. II, p. 29, éd. de Reifferscheid.

(3) Il y en avait certainement pour les Jeux de Gladiateurs (voy. Avellino, *Osservazioni sopra alcune iscrizioni*, p. 20, et *Nuovi programmi Pompejani appartenenti a spettacoli gladiatorii*, dans le *Bullettino Napolitano*, 1853, p. 115), et l'on peut en conclure qu'il en existait aussi pour les autres. On voit d'ailleurs par le prologue de l'*Héautontimoruménos*, v. 7-9, qu'une très-grande partie du public savait ce qu'elle allait voir avant de connaître la pièce :

Novam esse ostendi et quae esset : nunc qui scripserit
Et quoia Graeca sit, ni partem maxumam
Existumarem scire vostrum, id dicerem,

et Sénèque parle en termes précis de programmes de spectacles qu'on lisait en passant dans la rue : Nemo, qui obstetricem parturienti filiae sollicitus accersit, edictum et ludorum ordinem perlegit; *Epistolae*, let. CXVII.

(4) On ne peut s'expliquer par aucune autre raison (nous exceptons le caprice, qui n'en est pas une) les représentations qui se retrouvent en tête de chaque pièce dans tous les vieux manuscrits à miniatures de Térence, et l'on sait, par les remarques d'Asconius sur la troisième *Verrine,* que la peinture jouait déjà un rôle dans les premiers Jeux donnés à Rome : Olim enim cum in foro ludi populo darentur, signis ac tabulis, partim ab amicis, partim a Graecia commendatis utebantur, ad scenae speciem, quia adhuc theatra non fuerant. Peut-être même, ainsi que l'a supposé

plus attirantes (1), ou le premier acteur dans son costume de théâtre (2). Cette annonce, développée et rendue plus agréable par une forme rhythmique, devint un prologue (3), ayant un acteur spécial (4), qui s'imposait par son esprit et l'élégance de

un homme d'esprit qui aimait beaucoup l'archéologie et y butinait souvent avec succès, représentait-on seulement les masques employés dans la pièce : Omnes unius fabulae personas in una tabella ita depictas habuerunt, ut spectatores hanc picturam in theatri aditu propositam intueri... possent; Böttiger, *Prolusio de Personis scenicis*, p. 9, note. Non-seulement la laideur des masques amusait les Romains, mais il y avait un rapport sensible entre la figure d'un personnage et son caractère : exposer les masques d'une pièce était donc un excellent moyen d'y attirer le public. Mais les témoignages manquent, et M. Becker, *De comicis Romanorum Fabulis*, p. 89, a pu qualifier cette conjecture de *mera somnia*.

(1) Voy. de Caylus, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XXV, p. 182-185. Horace semble le dire des Jeux de Gladiateurs :

Quum Fulvi Rutubaeque
Aut Placideiani contento poplite miror
Praelia, rubrica picta aut carbone
(*Sermonum* l. II, sat. vii, v. 96),

et les troupes de comédiens avaient des peintres attitrés : Pline (l. XXXV, ch. xxxvii, par. 2) nous a conservé le nom de Calatès, qui s'était sans doute acquis une sorte de célébrité. On a même cru reconnaître plusieurs de ces affiches à personnages dans les rares peintures de l'Antiquité romaine qui nous sont parvenues; voy. *Antichità di Ercolano*, t. I, pl. 4, et t. III, p. 25 et 26, éd. in-4°. A la porte des petits théâtres d'Italie, on suspend encore dès le matin des bandes de papier sur lesquelles sont grossièrement peintes les principales scènes de la pièce qu'on doit jouer le soir.

(2) Si qua in publicis porticibus vel in his civitatum locis, in quibus nostrae solent imagines consecrari, pictura pantomimum, veste humili et rugosis sinibus (sannis?) agitatorem, aut vilem offerat histrionem, illico revellatur. Neque umquam posthac liceat in loco honesto inhonestas adnotare personas. In aditu vero circi vel in theatri prosceniis, ut conlocentur non vetamus; *Codex Theodosianus*, l. XV, tit. vii, loi 12 (de 394), t. V, p. 426, éd. de Leipsick. On a voulu expliquer *Agitator* par Cocher; nous supposerions plutôt un Mime de bas étage, la grammaire veut une virgule après *pantomimum*, et on lit, *Ibidem*, l. XV, tit. vi, loi 2 : Ludicras artes concedimus agitari, ne ex nimia harum restrictione tristitia generetur.

(3) Non-seulement il remplissait toutes les fonctions du *Praeco*, même l'exhortation au silence :

Ita huic facietis fabulae silentium
(Prol. de l'*Amphitruo*, v. 15);

mais on ne pouvait proclamer le *titulus* ni avant ni après, puisque le prologue apprenait aux spectateurs le titre de la pièce :

Nunc, quid processerim huc, et quid mih [voluerim
Dicam, ut sciretis nomen hujus fabulae
(Prol. de l'*Asinaria*, v. 6),

et que la représentation le suivait immédiatement, quelquefois même n'attendait pas qu'il fût entièrement terminé :

A portu illic nunc cum laterna advenit (So-[sia).
Abigam jam ego illum advenientem ab aedi-[bus.
Adest.
Prol. de l'*Amphitruo*, v. 149.

(4) Orator ad vos venio ornatu Prologi;
Deuxième prol. de l'*Hécyre*, v. 1.

C'était un simple costume de ville : Ego ibo, *ornabor*, dit l'acteur qui récitait le prologue du *Poenulus*, v. 123. Peut-être même avait-il conservé l'appareil (ornatus) du Praeco : dans les miniatures du Térence du Vatican, il est représenté en tête de l'*Hécyre* et des *Adelphes* avec une couronne de cyprès, et c'était ordinairement un jeune homme en pleine possession de toute sa voix :

Ne cui sit vestrum mirum, cur parteis seni
Poeta dederit, quae sunt adolescentium;
Prol. de l'*Héautontimoruménos*, v. 1,
et v. 11 :

Oratorem voluit esse me, non Prologum.

son style à l'attention du public, et le disposait à la bienveillance.

Plaute avait, comme ses devanciers, traduit quelques prologues (1) avec la liberté qu'il mettait dans ses traductions; on peut même croire, malgré l'altération des manuscrits et le déplacement évident de plusieurs scènes (2), qu'il avait imité aussi des parabases en remplaçant par de nouveaux détails, empruntés à la pièce, ceux qui étaient, pour ainsi dire, personnels aux premiers spectateurs et n'auraient point amusé des Romains (3). Les autres prologues ne semblent pas lui appartenir; mais son esprit et son style avaient fait école, et aucune différence bien sensible de forme n'y décèle avec certitude un autre auteur : tous sont également Plautiniens. On sait seulement que celui de la *Casina* est postérieur de quelque temps à la pièce (4); plusieurs, qui se taisent sur des détails que le public voulait connaître (5), s'adressaient aussi, selon toute apparence, à des spectateurs édifiés par des représentations antérieures (6),

(1) Ceux de l'*Aulularia* et du *Rudens*; mais ils ont dû, surtout le dernier, subir des interpolations. Le *Lar Familiaris*, qui prononce le premier, n'est même pas devenu tout à fait romain : c'est le Θεὸς πατρῷος selon M. Wagner (*De Plauti Aulularia*, p. 29), ou plutôt l'Hermès ou l'Agyiéus.

(2) Voy. entre autres Ritschl, *De turbato scenarum Ordine Mostellariae Plautinae* (dans le *Parerga*, p. 431-508), et Hasper, *De Poenuli Plautinae duplici Exitu*, Leipsick, 1868.

(3) Il y a des exemples de cette espèce de parabase dans la *Cistellaria* (v. 151), le *Miles gloriosus* (v. 79), la *Mostellaria* (v. 1096), et l'on ne peut supposer que ces prologues aient été transposés par l'incurie d'un copiste, puisqu'ils étaient quelquefois récités par un personnage de la pièce qui mêlait ses pensées aux explications qu'il donnait au nom de l'auteur : voy. l'allocution de Charinus au public, au commencement du *Mercator*, et celle de Palaestrio dans le *Miles gloriosus* (v. 98) :

Date operam : nam nunc argumentum exordier.

D'ailleurs, comme on l'a vu, Donatus disait au quatrième siècle dans ses notes sur le prologue du *Phormion* : Officium prologi ante actionem quidem rei semper est : verumtamen et post principium fabulae inducitur, ut apud Plautum in *Milite glorioso*, et apud ceteros magnae auctoritatis veteres poetas.

(4) Il le dit lui-même :

Antiquam ejus (Plauti) edimus comoediam,
Quam vos probastis, qui estis in senioribus :
Nam juniorum qui sunt, non gnorunt, scio;

v. 13, et il le répète, v. 18 :

Ea tempestate flos poetarum fuit,
Qui nunc abierunt hinc in communem locum.

(5) Les prologues de l'*Amphitryon*, des *Captifs*, des *Ménechmes* et du *Truculentus* n'indiquent pas la source grecque; ceux de la *Cistellaria*, du *Miles gloriosus* et de la *Mostellaria* ne nomment même pas l'auteur. Plaute voulait cependant donner au public toutes les informations possibles et, comme l'a déjà remarqué M. Hahn (*Scenicae Quaestiones Plautinae*, p. 39), aimait à lui faire présenter les nouveaux personnages par ceux qui se trouvaient en scène.

(6) Selon M. Mommsen (*Rheinisches Mu-*

et trop de pièces en sont complétement dépourvues pour que l'usage en fût déjà établi d'une manière régulière (1). Il était devenu au moins plus général, du temps de Térence : toutes ses comédies sont même précédées d'un prologue, mais elles ne l'ont pas toujours été (2), et l'on ne peut affirmer qu'il ait lui-même composé tous les prologues qui nous sont parvenus (3). Ils n'avaient plus cependant, à cette époque, le même

seum, t. X, p. 122 et suiv.), les autres seraient réellement de Plaute; mais M. Ritschl, si expert dans toutes les questions de latinité, les croit postérieurs de quelques années (*Parerga*, p. 233, etc.), et M. Dziatzko, qui a étudié cette question spéciale avec beaucoup de soin, n'attribue non plus à Plaute que ceux de l'*Aulularia* et du *Rudens; De Prologis Plautinis et Terentianis*, p. 18. Les vers 52 et suivants du prologue des *Captifs* prouvent même positivement, d'après M. Fabricius (*De Prologi apud scriptores comicos latinos Usu, Officio, Actore ac Persona*, p. 5), que Plaute n'en est pas l'auteur, et nous croyons comme lui que l'esprit et le style ne sont pas suffisamment Plautiniens pour qu'on le lui attribue. Malgré sa source grecque, le prologue du *Trinumus* n'est aussi certainement pas de Plaute : il en est indigne de tout point, et a été composé pour un public plus jeune au moins de cinquante ans.

(1) Le *Curculio*, l'*Epidicus*, le *Persa* et le *Stichus* n'en ont d'aucune espèce, et nous pourrions presque avec certitude y ajouter deux autres pièces. Aucune trace du prologue des *Deux Bacchis*, un des moins dignes de Plaute, ne se trouve antérieurement à l'édition de 1514, et N. Angélio, l'éditeur, le donnait lui-même pour supposé. Quant à celui du *Pseudulus*, que Saracénus a publié dans l'édition de 1499, les anciens manuscrits, y compris le palimpseste déchiffré par Mai, n'en connaissaient que les deux derniers vers. Eichstädt avait conclu comme nous de l'irrégularité des prologues de Plaute : Haec ipsa poetae sive variatio, sive inconstantia nonne declarat apertissime... neque prologum ista aetate certam obtinuisse et fixam in romanis fabulis sedem? *De Dramate Graecorum comico-satyrico*, p. 120.

(2) Quoique l'*Andrienne* fût la première pièce qu'il ait donnée au théâtre (voy. Suétone, *Vita*, p. 28), il dit au commencement du prologue actuel :

Poeta, quum primum animum ad scribendum [adpulit,
Id sibi negoti credidit solum dari,
Populo ut placerent, quas fecisset fabulas,

et le commentaire de Donatus, act. V, sc. vi, v. 14, nous apprend qu'il y avait une seconde fin, destinée certainement à une représentation différente, qui ne nous est pas parvenue. Quant à l'*Hécyre*, on sait positivement que, malgré ses deux prologues actuels, elle n'en avait pas d'abord : Haec primo sine prologo data est, dit Donatus, *Ad Prologum*, v. 1.

(3) Il semble impossible que Térence ait ignoré l'histoire du théâtre romain ou qu'il se soit permis d'impudentes vanteries, et quoique Naevius et Plaute eussent déjà traité aussi d'après Ménandre un sujet semblable, le prologue de l'*Eunuque* dit carrément, v. 31 :

Eas se non negat (poeta)
Personas transtulisse in Eunuchum suam
Ex graeca : sed eas fabulas factas fuisse
Latinas, scisse sese, id vero pernegat.

Le second prologue de l'*Hécyre* et celui de l'*Héautontimoruménos* (voy. v. 45), furent récités par Ambivius Turpio, et l'on peut croire qu'il les avait aussi composés. Non-seulement on n'y remarque pas au même degré l'élégance et la propriété d'expression qui caractérisent le talent de Térence, mais les vers 41-43 du second prologue de l'*Hécyre* :

Si numquam avare pretium statui arti meae
Et eum esse quaestum, in animum induxi, [maximum,
Quam maxime servire vostris commodis,

se retrouvent textuellement dans le prologue de l'*Héautontimoruménos* (v. 48-50), et l'on hésite à penser qu'un écrivain si facile et si soigneux ait pu ainsi se répéter ou se copier lui-même.

rôle à remplir : plus entendus et plus experts dans l'arrangement du plan, les poëtes comiques faisaient exposer le sujet par les personnages eux-mêmes (1), et comprenaient que l'incertitude du dénoûment, la curiosité et la surprise contribuaient puissamment au succès. Aux maladroites explications qui défloraient la pièce succédèrent d'habiles insinuations qui la faisaient valoir. On en proclamait l'origine, une source grecque digne de toute confiance; on décréditait le blâme des critiques, en les taxant d'avance d'injustice et de malveillance (2), et l'on demandait aux spectateurs de vouloir bien écouter jusqu'au bout, sans faire trop de bruit (3). Sous cette forme recommandante, le prologue entra si profondément dans les usages du Théâtre, qu'il s'est retrouvé à peu près partout (4) dans les premiers essais dramatiques de la Renaissance (5) : il a même sans doute traversé sans interruption, dans la charrette de quelques farceurs, les pires années du moyen âge, et, se

(1) Dehinc ne exspectetis argumentum fabulae :
Senes qui primi venient, ii partem aperient;
In agendo partem ostendent;

Adelphi, prol., v. 22.

(2) Malevolus vetus; *L'Andrienne*, prol., v. 6; *Héautontimoruménos*, prol., v. 22; *Phormion*, prol., v. 14.

(3) *L'Eunuque*, prol., v. 44; *Phormion*, prol., v. 31.

(4) Peut-être ne faut-il excepter que l'Espagne, où les origines du Théâtre ont été beaucoup plus liturgiques que partout ailleurs.

(5) Il s'était dévoloppé même en Italie dans les représentations religieuses, et était devenu une petite pièce à part qui annonçait la grande : *Santa Teodora*, *Santo Honofrio* et *Il Figliuol prodigo*, en offrent de curieux exemples. Cecchi disait déjà dans le prologue de *La Dote* (1550) :

Non farò argomento, perchè uffizio
Mio non è; e poi oggi e' non s' usano,
Come già si solea.

Il était considéré en France comme une partie essentielle du poëme comique :

Premier la Comedie aura son beau proëme,
Et puis trois autres parts qui suivront tout de mesme.
La premiere sera comme un court argument
Qui raconte à demi le sujet brevement;

Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique*, l. III, p. 107.

Ce *proëme* était bien un prologue détaché de la pièce, puisque la première partie de la Comédie en était l'exposition. En Angleterre, les pièces des Marionnettes avaient elles-mêmes leur prologue; Ben Jonson faisait dire à un acteur en chair et en os, avant la représentation de *Hero and Leander* par des pupazzi :

Gentles, that no longer your expectations may wander,
behold our chief actor, amorous Leander,
With a great deal of cloth, lapp'd about him like a scarf,
for he yet serves his father, a dyer at Puddle-wharf;
Which place we'll make bold with, to call it our Abydus,
as the bankside is our Sestos; and let it not be deny'd us;

Bartholomew Fair, act. V.

répandant de plus en plus en grosses jactances, il est devenu le *boniment* des spectacles forains.

Septième Excursus. — La langue des Atellanes.

Si compacte que soit un peuple, la différence des conditions, des sentiments et des mœurs en desserre avec le temps l'unité, et y introduit des habitudes différentes de langage. Il se forme, pour ainsi dire, deux langues : une, plus avancée, qui ambitionne plus de logique, plus de régularité et plus d'harmonie; l'autre garde toute la rudesse de son vocabulaire, toute la brusquerie et l'indiscipline de ses constructions, mais elle serre de plus près la pensée et la renforce par une expression plus vivante et plus crue. C'est naturellement la plus violente et la plus rude qu'employèrent de préférence les jeunes Romains sans autre littérature que celle de la rue, qui imitaient les dialogues agressifs en usage à Atella. Peut-être seulement, quand ils s'approprièrent aussi les caractères osques et les transportèrent avec leur costume dans les carrefours de la Ville, voulurent-ils leur conserver quelque chose de leur langage (1). Mais ce n'était point l'osque des philologues, gardant soigneusement ses radicaux tels quels, son accent spécial et ses inflexions, mais un osque de fantaisie, comme le gascon et l'anglais de nos théâtres; un osque latinisé, se rapprochant assez de la langue populaire pour être facilement compris des plus

(1) C'est l'opinion d'Otfried Müller, *Die Etrusker*, t. I, p. 25, et de M. Munck, *De Fabulis Atellanis*, p. 56. On lit effectivement dans Varron : Scortari est saepius meretriculam ducere, quae dicta a pelle... In Atellanis licet animadvertere, rusticos dicere, se adducere pro scorto pelliculam; Varron, *De Lingua Latina*, l. VI, p. 362, éd. de Spengel. Mais cette influence de l'osque sur la langue des Atellanes a été fort exagérée, notamment par Stieve, *De rei scenicae Romanorum Origine*, p. 56. Les fragments qui se trouvaient dans le rôle des personnages osques empruntés aux pièces d'Atella sont eux-mêmes en latin : voy. ceux de Maccus (dans Charisius, l. I, p. 99 et 101), de Pappus (dans Nonius, s. v. CAPULUM), de Dossennus (*Ibidem*, s. v. MEMOR) et de Bucco; *Ibidem*, s. v. PURITER.

grossiers auditeurs (1). C'est là un fait qui n'admet aucune exception : la langue d'un peuple est celle de sa littérature (2). Il ne faut aucune autre preuve que la nécessité des choses, et nous en avons une positive : Sylla, ce dictateur couvert de sang qui aimait à rire, avait composé des Atellanes dans la langue de son pays (3).

A en croire une phrase de Strabon, l'osque se serait cependant conservé à Rome après la disparition du peuple qui le parlait, et eût servi, encore de son temps, à des luttes mimiques que l'on représentait sur la scène (4). Mais la critique est une science d'hier : dans l'Antiquité, les écrivains les plus exacts se croyaient quittes envers leur conscience quand ils pouvaient se réclamer d'une tradition quelconque et ne l'avaient pas sciemment modifiée. Si justement suspects que fussent les originaux, on ne les possède même plus depuis des siècles : les textes actuels ont été copiés et recopiés par des scribes, souvent inintelligents et ignares, qui les ont étourdiment, quelquefois même

(1) Le vieux-latin lui-même n'était plus compris des plus intelligents :

Jam Saliare Numae carmen qui laudat, et [illud
Quod mecum ignorat, solus volt scire videri,

disait Horace, *Epistolarum* l. II, ép. I, v. 86, et ce n'était pas le dédain affecté d'un bel-esprit pour les choses qui ont vieilli, puisque nous avons le témoignage positif de Quintilien : Saliorum carmina vix sacerdotibus suis satis intellecta; l. I, ch. VI, par. 40.

(2) Un passage de Suétone : Sed plane poematum quoque non imperitus, delectabatur etiam comoedia veteri et saepe eam exhibuit publicis spectaculis (*Octavius*, ch. 89), avait fait croire à Welcker que sous l'Empire on jouait souvent des pièces grecques dans les fêtes publiques : Augustus liess öfter Stücke der alten, vermutlich der Menandrischen Komödie öffentlich aufführen; *Die griechische Tragödie,* p. 1326. Mais cette vieille comédie est certainement l'ancienne Atellane, celle que Mummius voulut rajeunir et remettre à la mode. On a conclu aussi d'une autre phrase de Suétone qu'Auguste fit représenter à Rome des comédies dans toutes les langues : Fecitque (ludos) nonnunquam etiam vicatim, ac pluribus scenis, per omnium linguarum histriones; *Octavius*, ch. 43. Il s'agit ici sans doute de pantomimes dont les gestes parlaient également toutes les langues.

(3) Ἐμφανίζουσι δ' αὐτοῦ τὸ περὶ ταῦτα ἱλαρὸν αἱ ὑπ' αὐτοῦ γραφεῖσαι σατυρικαὶ κωμῳδίαι τῇ πατρίῳ φωνῇ · Athénée, l. VI, p. 261 C. Ce n'était nullement, ainsi que l'ont reconnu Stieve, *De rei scenicae apud Romanos Origine*, p. 62 et suiv.; Munck, *De Fabulis Atellanis*, p. 76 et suiv.; Hermann, *Opuscula*, t. V, p. 260, et Bernhardy, *Grundriss der Römischen Litteratur*, p. 213, note 157, et p. 406, des Drames satyriques, mais des comédies d'une gaieté acerbe et violente, de véritables Atellanes. Lydus, *De Magistratibus*, l. I, ch. XLI, p. 153, appelle la satire romaine τὴν σατυρικὴν κωμῳδίαν.

(4) Τῶν μὲν γὰρ Ὄσκων ἐκλελοιπότων ἡ διάλεκτος μένει παρὰ τοῖς Ῥωμαίοις; ὥστε καὶ ποιήματα σκηνοβατεῖσθαι κατά τινα ἀγῶνα πάτριον καὶ μιμολογεῖσθαι · l. V, ch. III, p. 294, éd. de Müller.

volontairement altérés (1). On peut donc, sans exagérer les libertés de la critique, discuter le témoignage de Strabon, l'interpréter d'une manière raisonnable, ou même le rejeter entièrement, s'il se trouve en contradiction avec des faits constants (2).

D'abord, l'osque était bien vraiment un idiome indépendant, ayant un caractère à part et des formes spéciales. Non-seulement tous les mots que les vieux grammairiens nous en ont conservés, diffèrent essentiellement du latin (3), et, malgré la connaissance du sanscrit et tous les secours d'une philologie habituée à résoudre ou à escamoter les difficultés, les Inscriptions osques sont encore aujourd'hui insuffisamment comprises (4); mais Ennius disait avoir trois intelligences parce qu'il savait parler trois langues : l'osque, le grec et le latin (5), et quand ils faisaient campagne sur les terres osques, les généraux romains étaient obligés de choisir des espions qui, par exception, connussent la langue du pays (6). D'ailleurs, un fait matériel domine et tranche la question : tous les fragments d'Atellanes qui nous sont parvenus sont incontestablement en latin (7). S'il n'a pas été trompé par un renseignement erroné

(1) Nos manuscrits de Strabon ne remontent qu'au onzième siècle, et leur source est évidemment la même, puisqu'ils ont tous dans le septième livre une grande lacune qu'on a pu remplir grâce à des extraits détachés qui se sont trouvés très-fortuitement dans deux autres manuscrits.

(2) Un savant dont toutes les opinions sont le résultat de longues et profondes études, M. Bernhardy, a dit positivement que Strabon s'était trompé (täuchste sich); *Grundriss der Römischen Litteratur*, p. 166.

(3) Voy. les mots osques recueillis par Otfr. Müller, *Die Etrusker*, t. I, p. 27 et suivantes, et par M. Mommsen, *Die unteritalischen Dialekte*, glossaire, p. 244-312. Un témoignage plus positif encore se trouve dans Macrobe: Nec non et punicis oscisque verbis usi sunt veteres, quorum imitatione Virgilius *peregrina* verba non respuit; *Saturnaliorum* l. VI, ch. 4.

(4) Nous ne parlons pas des divinations plus ou moins ingénieuses de Klenze, de Grotefend et de Peter (*Hallische allgemeine Litteraturzeitung*, 1842, n[os] 64, 85 et 86), mais des interprétations beaucoup plus substantielles de M. Mommsen (*Oskische Studien*, p. 86 et suivantes) et de M. Kirchhoff, *Das Stadtrecht von Bantia*, Berlin, 1853.

(5) Ennius tria corda habere sese dicebat, quod loqui graece et osce et latine sciret; Aulu-Gelle, l. XVII, ch. 17.

(6) Aliquanto ante lucem ad castra accessit, gnarosque oscae linguae exploratum, quid agatur, mittit; Tite-Live, l. X, ch. 20.

(7) Quoique l'osque se rattachât comme lui au sanscrit, il en différait beaucoup, au moins dans une foule de mots. Nous citerons comme exemples, d'après Festus, *Casnar*, Senex; *Dalivus*, Insanus; *Petora*, Quatuor; *Pepatio*, Clamor, et *Veja*, Plaustrum. Mais nous ne pouvons, ainsi que

qui ôterait à son assertion toute espèce de valeur, Strabon n'a pu donner ici au mot *osque* son sens littéral (1). Comme tous les idiomes qui ne répondent plus à l'état de la civilisation et tombent en désuétude, l'osque avait des vocables rudes, des formes illogiques et incomplètes, et peut-être aussi par suite de ce mépris qu'inspirait aux Romains tout ce qui n'était pas romain, ils qualifiaient d'*osque* tout langage grossier, quel que fût son rapport avec la langue qu'on avait parlée autrefois en Campanie. C'est en ce sens que Titinius disait :

Qui osce et volsce fabulantur, nam latine nesciunt (2),

et que Properce entendait cette *osca tellus* qui trompait l'effort des artistes (3). Cette figure de rhétorique était entrée dans les habitudes du langage : *Opicus*, un synonyme d'*Oscus* (4), s'employait également avec l'acception de Barbare (5), Vieilli (6)

M. Mommsen (*Oskische Studien*, p. 23), trouver dans la législation romaine une raison sans réplique contre cette interprétation de Strabon. La Loi Plautia-Papiria avait à la vérité interdit l'emploi de l'osque dans les actes officiels, mais elle ne défendait pas et ne pouvait pas défendre que l'on continuât à s'en servir dans les usages ordinaires de la vie.

(1) C'est ainsi que Cicéron disait à Marius dans une lettre de l'an de Rome 698 : Non enim te puto graecos aut oscos ludos desiderasse, praesertim cum oscos ludos vel in Senatu spectare possis ; *Ad Familiares*, l. VII, let. 1.

(2) Dans Festus, p. 189, éd. de Müller : voy. aussi Tum Opicus ille, dans Aulu-Gelle, l. XI, ch. 16.

(3) Properce, l. IV, él. II, v. 62.

(4) *Opicum* quoque invenimus pro Osco ; Festus, *Pauli Diaconi Excerpta*, s. v. OPICUM.

(5) Et divina opici rodebant carmina mures ; Juvénal, sat. III, v. 207, et sat. VI, v. 454 :

Nec curanda viris opicae castigat amicae
Verba.

(6) Exesas tineis, opicasque evolvere chartas ;

Ausone, *Commemoratio professorum Burdegalensium*, XXII, v. 3.

A Rome, comme partout, il y avait non-seulement un langage populaire, resté plus fidèle à l'idiome primitif, mais une langue rustique, qui en avait encore mieux conservé les vieilles formes. Ego quidem cum L. Aelio et M. Varrone sentio, qui *triones* rustico certo vocabulo boves appellatos scribunt, disait Aulu-Gelle, l. II, ch. 21. Cet ancien idiome était certainement appelé quelquefois *Osque*, puisque, selon Festus, p. 375, éd. de Müller, *Ungulus* dans le sens d'Anneau était un mot osque ; et que nous lisons dans Pline, *Historiae naturalis* l. XXXIII, ch. IV, par. 3 : Graeci a digitis appellavere (*annulum*), apud nos Prisci *ungulum* vocabant. Trois autres passages aussi positifs ne laissent d'ailleurs aucun doute sur cette extension du sens d'*Osque*, et l'expliquent : Dicam de istis Graecis suo loco, disait Caton à son fils... Nos quoque dictitant barbaros et spurcius nos, quam alios Opicos appellatione foedant ; dans Pline, *l. l.*, l. XXIX, ch. I (VII), par. 14. Ἀριστοτέλης δὲ... ἱστορεῖ... ἐλθεῖν τὸν τόπον τοῦτον τῆς Ὀπικῆς ὃς καλεῖται λάτιον ἐπὶ τῷ Τυρρηνικῷ πελάγει κείμενος· Denys d'Halicarnasse, l. I, ch. 72. Ἀναίσθητοί εἰσι καὶ βοσκηματώδεις, ὡς οἵ τε περὶ τὴν Ὀπικίαν καὶ Λευκανίαν· Aristidès Quinctilianos, *De Musica*, p. 72, éd. de Meibom.

et même d'Obscène (1). Quoi qu'en aient dit des savants justement renommés, mais plus habitués à gloser doctement sur un texte qu'à en apprécier la valeur avec intelligence (2), cette question n'en est pas une : les Atellanes étaient écrites dans la langue populaire et par conséquent archaïque de Rome (3). Le passage de Strabon ne peut rien contre l'évidence des faits, et il est au moins probable qu'il n'avait point l'intention d'aller à l'encontre : ce n'est pas un témoignage historique, mais une expression métaphorique.

Huitième Excursus. — Les Planipedes.

Quand les premiers siéges furent réservés comme une distinction aux plus importants personnages de la République, il fallut les éloigner du théâtre : son élévation (4) ne permettait point aux spectateurs qui s'en seraient trouvés trop rapprochés de voir ce qui se passait sur la scène. Il y eut donc une place libre dans le fond de la *cavea* (5), et la nécessité d'occuper la

(1) Oscis enim frequentissimus fuit usus libidinum spurcarum, unde et verba impudentia appellantur *obscena;* Festus, *Pauli Diaconi Excerpta*, s. v.

(2) Die Sprache, in welcher diese Dramen (Atellanen) zu Rom aufgeführt wurden, war, wenigstens in der früheren Zeit, die Oscische, dit M. Bähr, *Geschichte der Römischen Literatur*, p. 68, et il cite à l'appui le passage de Strabon. Nous avons le regret de nous trouver aussi sur ce point en désaccord avec un des savants français qui ont le plus profondément étudié le théâtre latin : Il (Naevius) introduisit les Atellanes, dont le principal agrément existait dans l'étrangeté du vieil idiome des Osques; Naudet, *Théâtre de Plaute*, t. I, p. 8.

(3) Ce n'était pas seulement par la langue, mais par un comique plus rude et plus grossier que la comédie populaire différait de la comédie officielle :

At ego rusticatim tangam, urbanatim nescio ;
Pomponius, *Aleones*, fr.

Grumio, un campagnard honnête et naturellement un peu grossier, dit à un des comiques de Plaute :

Tu urbanus vero scurra, deliciae populi;
Mostellaria, act. I, v. 14.

Voy. ci-dessus, p. 315, note 1.

(4) Ordinairement cinq pieds : Pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque, uti qui in orchestra sederint, spectare possint omnium agentium gestus; Vitruve, l. V, ch. VI, par. 8.

(5) Voy. ci-dessus, p. 305, note 1. Cette place était assez vaste pour qu'on y donnât des combats d'athlètes et qu'on y fît des exhibitions de bêtes :

Media inter carmina poscunt
Aut ursum aut pugiles,

disait Horace (*Epistolarum* l. II, ép. I, v. 189) en parlant des représentations dramatiques. On y pouvait même jouer la pantomime : Orchestra : spatium in theatro quod pantomimo saltanti vacabat; Vetus Scholiasta, ad *Juvenalis Sat.* VII, v. 45.

foule lorsque les acteurs fatigués prenaient quelque repos ou qu'il fallait changer les décors, peut-être aussi le peu d'attrait qu'avait pour elle la comédie imitée du grec et la crainte de compromettre l'efficacité des Jeux y firent donner de petites représentations pendant les entr'actes (1). De méchants farceurs, sympathiques à la grosse gaieté du peuple et protégés par le souvenir des Dialogues Atellans, débitaient dans les carrefours des scènes le plus souvent improvisées. On leur ouvrit la porte des théâtres, et ils jouèrent dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'orchestre, comme ils jouaient dans la rue, sans masque, sans costume à part (2), sans même cette chaussure spéciale qui était devenue l'attribut caractéristique des comédiens en titre (3). Ils ne figuraient point dans le programme de la fête et n'espéraient aucun autre salaire que les piécettes, qu'en reconnaissance de son plaisir le public laissait tomber dans leur sébille quand ils faisaient la quête (4). On les appelait *planipedes*, parce qu'ils jouaient de plain-pied sans monter sur une estrade, ou qu'à la différence des autres acteurs ils ne se grandissaient par aucune chaussure (5), et l'on entendait par là de grossiers his-

(1) On lit dans un écrivain qui avait recueilli une foule de vieilles traditions : Fuitque prisci moris, ut populus in theatro vel circo saepe ludicrum a principe postularet; Alexander ab Alexandro, *Genialium Dierum* l. VI, ch. XIX, p. 968, éd. de 1549. Voy. aussi la note précédente.

(2) Le témoignage de Suétone est formel : Positis instrumentis mimicis; *De Viris inlustribus*, p. 14, éd. de Reifferscheid.

(3) Ces intermèdes avaient fini par être une partie essentielle du spectacle, et l'usage en fut conservé par les histrions du moyen âge. On lit dans une instruction scénique de *La Veglia villanesca*, de Francesco Fonsi, imprimée à Sienne en 1521 : Hora gli altri che giucono fuor di commedia, dicano. Voy. aussi ci-dessus, p. 305, note 1.

(4) L'usage actuel des acteurs forains est certainement une ancienne tradition, et Quinctius Atta disait dans l'*Aedilicia*, suivant Suétone, *l. l.* :

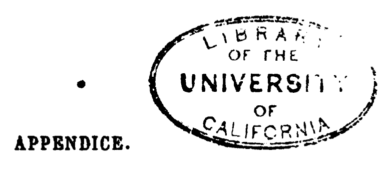
Daturin' estis aurum? exultat planipes,

que G. Hermann, *Opuscula*, t. V, p. 255, proposait de lire *Daturi si estis aurum*. Nous croirions même volontiers que le Dossennus dont parle Horace n'était pas l'auteur Fabius Dosenna, mais un acteur qui jouait habituellement les Dossennus et qui ne songeait qu'au produit de sa quête :

Gestit enim nummum in loculos demittere, [post hoc
Securus, cadat an recto stet fabula talo;

Epistolarum l. II, ép. I, v. 175.

(5) Latine *planipes* dictus quod actores pedibus planis, id est nudis, proscenium introirent, non ut tragici actores cum cothurnis, neque ut comici cum soccis; Suétone, *De Viris inlustribus*, p. 14. *Planipedia* autem dicta, ob humilitatem argumenti ejus ac vilitatem actorum, qui non cothurno aut socco utuntur in scena aut pulpito, sed plano pede; Évanthius, *De Fabula*, p. XLVII. A la



trions, sans aucun autre mérite qu'une sorte de vérité matérielle, grotesquement amplifiée et barbouillée de gros rouge. Mais si mêlés que fussent les spectateurs qui assistaient aux Jeux, ils avaient plus de délicatesse et d'exigences que dans les cercles d'oisifs et de badauds qui se formaient au hasard dans les rues. Les Comédiens de plain-pied y étaient trop intéressés pour ne pas le comprendre : ils composèrent davantage leurs rôles, modérèrent les exubérances de leur verve, dégrossirent leurs plaisanteries. Ils plurent davantage et le succès accrut leur popularité : le public voulut les voir plus à son aise, les entendre plus complétement, et pour le satisfaire on éleva en avant de la scène une tribune où ils récitaient leurs bouffonneries (1). Quand ils furent mieux vus et mieux entendus, ils furent plus écoutés, et il leur fallut compter avec des juges plus exigeants. Ils avaient eu des devanciers, moins façonnés encore, que dans ses souvenirs le peuple entourait d'une auréole, comme aux jours de sa jeunesse. Il se trouva des poëtes qui prirent ce mirage au sérieux et refirent des pièces Atellanes ; ils en développèrent les

vérité, Scaliger les a vertement réprimandés : Propterea enim planipedes dicebantur, quod non in podio sed de plano agerent. Stulte enim optimae notae grammatici ab eo quod planis pedibus, id est excalciatis, agerent; quamvis enim verum est pedibus nudis fuisse, tamen falsum, pedem planum, pedem nudum esse (dans son Commentaire de Festus, p. 545, éd. de Lindemann); mais il ne connaissait aucunement le latin vulgaire et a fort inutilement compromis son autorité. G. Hermann n'avait pas craint d'être aussi affirmatif, et en faisait un mot hybride, formé de πλάνος, quoique *planipes* appartînt certainement à la langue populaire (*Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1834, p. 1531). Les lettrés semblent même ne l'avoir que très-imparfaitement adopté (nous ne croyons pas qu'il se trouve une seule fois dans Cicéron) : Diomède appelait cette espèce de pièce *planipes* ; Donatus, *planipedia*, et Lydus, πλανιπεδαρία. On sait d'ailleurs que ces farceurs d'entr'actes étaient fort méprisés et n'avaient réellement pas de chaussures ; Sénèque (*Epistola* VIII) les appelait *excalciati*, et pour montrer toute sa satisfaction à un misérable histrion qui venait de l'amuser, Trimalcion s'écriait : Tanto melior, Massa ; dono tibi caligas ; Pétrone, ch. LXIX. Ainsi que beaucoup d'autres expressions semblables, probablement *planipedes* avait un double sens : le peuple romain était bien aise d'avoir de l'esprit et d'appeler ses *cabotins* des *pieds-plats*.

(1) Son nom propre était *Podium*, mais la langue ne se piquait pas d'exactitude : on l'appelait aussi quelquefois *Pulpitum* (Évanthius, p. XLVII ; Vitruve, l. V, ch. VIII, par. 3) ; *Thymele* (Martial, l. I, ép. V, v. 5 ; Isidore, *Originum* l. XVIII, ch. 47), et même *Proscenium* ; Tite-Live, l. XL, ch. 51 ; Orelli, *Inscriptiones*, n° 3303. La place habituelle du *Puy* était entre les deux rideaux : Nam perraro praesidere, ceterum accubans, parvis primum foraminibus, deinde toto podio adoperto, spectare consueverat ; Suétone, *Nero*, ch. XII.

Caractères et leur donnèrent un langage moins archaïque, une gaieté moins rustique, un esprit moins violent et moins cru (1). Mais quelque imagination que l'on s'efforçât de mêler à ces vieilleries, on ne pouvait qu'en agrandir et en ciseler le cadre; le comique uniforme des principaux personnages rendait nécessairement les sujets peu variés; la langue vieillie n'était plus flexible et devenait souvent obscure; les mœurs, sans autre base que des traditions de théâtre, ne semblaient pas suffisamment réelles. On préféra peu à peu une langue plus usuelle, des Caractères plus romains, un comique plus actuel et plus saisissant, et sans préméditation aucune, sans effort particulier d'invention, par la sourde influence des goûts du public et la pente naturelle des choses, les Mimes se substituèrent aux Atellanes (2). Les comédiens continuèrent à s'inspirer de leurs pièces et se perfectionnèrent avec elles; ils apprirent à mettre aussi plus d'art et de variété dans leurs conceptions, plus de finesse et de nuances dans leur exécution. Du nom des pièces qu'ils jouaient ils s'appelèrent des *atellans* ou des *mimes* (3), et leur ancien

(1) Comme les acteurs jouaient sans costume, ils représentaient nécessairement des mœurs et des ridicules romains, et nous lisons dans Juvénal, *Sat.* VIII, v. 188 :

Nec tamen ipsi
Ignoscas populo; populi frons durior hujus,
Qui sedet, et spectat triscurria patriciorum,
Planipedes audit Fabios, ridere potest qui
Mamercorum alapas.

Nous savons aussi par Lydus que les planipédies n'étaient pas de véritables pièces, mais de simples dialogues comiques : Ἀτελλάνη δέ ἐστιν ἡ τῶν λεγομένων ἐξοδιαρίων, ταβερνανία δὲ ἡ σκηνωτὴ ἢ θεατρικὴ κωμῳδία (la comédie populaire, jouée avec des décorations, sur un théâtre : il n'y a rien à rejeter, quoi qu'en ait dit M. Pahl, *De Fabula Romanorum palliata et togata*, p. 45), Ῥινθωνικὴ ἡ ἐξωτικὴ, πλανιπεδαρία ἡ καταστολαρία, μιμικὴ ἡ νῦν δῆθεν μόνη σωζομένη, τεχνικὸν μὲν ἔχουσα οὐδὲν, λόγῳ μόνον τὸ πλῆθος ἐπάγουσα γέλωτι· *De Magistratibus populi romani*, l. I, ch. 40. A en croire la nouvelle édition du *Thesaurus*, καταστολαρία ne se trouverait pas ailleurs, et l'explication qu'en a donnée Osann (*Analecta*, p. 76) est une pure conjecture, que ne confirme aucun témoignage ni aucune raison.

(2) L'époque de ce changement est connue. Dans les fêtes que Pompée donna pour son second consulat, il fit représenter des Atellanes (graecas et oscas fabulas; Cicéron, *Ad Familiares*, l. VII, let. 1), et neuf ans après, l'an de Rome 707, Cicéron écrivait à Papirius Paetus : Quum tu secundum Oenomaum Accii, non, ut olim solebat, Atellanum, sed, ut nunc fit, Mimum introduxisti; *Ibidem*, l. IX, let. 16. L'année suivante, le Mime était en pleine floraison : Equidem sic jam obdurui, ut ludis Caesaris nostri aequissimo animo audirem Laberii et Publii (*l.* Publilii) poemata; *Ibidem*, l. XII, let. 18.

(3) Tous les monuments ont péri, et les expressions incorrectes ou peu précises des anciens grammairiens ont induit en erreur la plupart des savants; ainsi, par exemple, Diomède a dit (p. 490) : Quarta species (fabu-

nom de *planipedes* ne se donna plus qu'aux plus vils histrions comme une expression de mépris et une injure (1).

larum latinarum) est Planipedis, qui graece dicitur Mimus, et il faut certainement lire Μῖμος. Selon Reuvens, *Collectanea litteraria*, p. 63, ce n'est pas la Planipédie qui aurait été une expression générale, s'appliquant également à toutes les farces qu'on jouait comme intermède, mais le Mime, et Vossius le pensait aussi : Errat Diomedes cum idem planipedem fuisse putat ac mimum, nec enim quivis mimus planipes; *De Institutione poetica*, l. II, ch. 32. Pour Ziegler, *De Mimis Romanorum*, p. 11, le nom de Planipédie était donné exclusivement aux petites pièces du genre le plus noble; mais cette opinion a été pleinement réfutée par Morgenstern, *De discrimine Mimi, qui proprie dicitur, et Planipediae Disputatio*, p. X. On a souvent supposé que le Mimus était une imitation du Μῖμος, et avait un sujet grec (voy., entre autres, Reuvens, *Collectanea*, p. 63, et Neukirch, *De Fabula Togata Romanorum*, p. 4) : les faits sont aussi contraires à cette conjecture. A la vérité Diomède comptait la Planipédie parmi les comédies à toge (p. 490) et lui donnait un sujet romain; mais les acteurs de Mimes portaient le *ricinium* (voy. ci-dessus, p. 316, note 4), le vêtement habituel du peuple; on les appelait *urbici*, des comédiens de choses de la Ville (voy. ci-dessus, p. 315, note 1); le titre de quelques Mimes se rapporte d'ailleurs évidemment à un sujet latin (*Anna Perenna*, *Compitalia*, *Laureolus*, *Saturnalia*, etc.), et nous lisons dans Cornificius : Mimus quidam nominatim Attium poetam compellavit in scena; *Rhetorica ad Herennium*, l. I, ch. 14.

(1) Voy. Aulu-Gelle, l. I, ch. 1, et Macrobe, *Saturnaliorum* l. II, ch. 1. C'était la conséquence naturelle du dégrossissement des premiers intermèdes, des nouvelles exigences du public et du perfectionnement des acteurs. Un témoignage d'Ausone, malheureusement corrompu, mais très-facile à restituer, en est une preuve positive : Nec de mimo planipedem, nec de comoedis histrionem; *Epistola* (XI) *ad Paullum* : il faut évidemment lire *mimis*. La supériorité du comédien sur l'histrion n'est pas douteuse : Ex pessimo histrione bonum comoedum fieri posse, disait Cicéron, *Pro Roscio comoedo*, ch. X, et il répétait, *Ibidem*, ch. XI : Qui ne in novissimis quidem erat histrionibus ad primos pervenit comoedos. Nous ne savons par quelle préoccupation Ziegler, p. 12, et Reuvens, p. 65, ont pu conclure du passage d'Ausone que c'était au contraire le mime qui était moins estimé que le planipes. Un vieil historien de la poésie, auquel on n'a pas toujours rendu suffisamment justice, ne s'y était pas trompé : Ma agli altri (mimi), che per la via dell' oscenità dati s' erano a uccellare al riso, il nome eglino (i Romani) posero di *planipedi*, e i loro componimenti si fecero a nomare *Planipedie*. Quindi siccome il nome di *comedo* era più onesto da medesimi riputato, che quello d' *istrione*, così il nome di *mimi* passò ad essere presso gli stessi più onesto, che quello di *planipedi;* Quadrio, *Storia d' ogni Poesia*, t. III, P. II, p. 194. Nous devons cependant reconnaître que la langue spéciale du théâtre n'était pas invariablement fixée. *Histrio* signifiait quelquefois Comédien (Tacite, *Annalium* l. I, ch. 77), ou même Pantomime (Tacite, *Ibidem*, ch. 54; Apulée, *Florida*, p. 359, éd. d'Elmenhorst), et Pline le Jeûne donnait volontiers à *Comoedus* le sens de Rhapsode; l. I, let. 15; l. V, let. 19, et l. IX, let. 40.

DE LA POÉSIE MACARONIQUE

Quand il n'est ni passionné par un sentiment ni inspiré par une idée élevée, l'homme aime à jouer avec sa pensée, et si grossiers que soient ses auditeurs, ils l'applaudissent et lui sourient. C'est le plus souvent un double sens qu'il se plaît à donner à ses paroles; mais lorsque la langue, officiellement fixée, ne s'impose pas à son esprit comme la plus inviolable des lois, il trouve plus simple d'unir capricieusement différents idiomes ensemble. Dès le cinquième siècle, un bouffon maure égayait son auditoire par un mélange hétéroclite de mots latins, huns et gothiques (1). Ce facile genre d'esprit était fort cultivé pendant le moyen âge : l'austère Dante lui-même a mêlé dans une chanson de l'italien, du latin et du provençal, et disait fièrement : *Namque locutus sum in lingua trina.* Nous citerons comme exemple une pièce à peu près inédite qu'un manuscrit du treizième siècle nous a conservée (2).

(1) Priscus, *Legationis Excerpta*, p. 67 ; dans Lebeau, *Histoire du Bas-Empire*, t. IV, p. 124, note, éd. de Saint-Martin.

(2) Bibliothèque de Douai, n° 801, fol. 152 v°. M. Duthillœul l'a publiée avec beaucoup de fautes de lecture dans son *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits*, p. 302 : il ne s'est pas même aperçu que ce sont des vers. On pourrait, sans sortir de la littérature italienne, multiplier presque à l'infini ces exemples. Nous ajouterons seulement, d'après Spontone (*Dialoghi*, p. 7), une vieille pièce où sont entrelacés des vers latins et des vers en langue vulgaire :

Suspiria in hac nocte recesserunt
e andaro a ritrovar la mia regina :
in gremium suum salutaverunt :
Dio vi mentenga, donna pellegrina.
Nihil respondens, reversi fuerunt ;
a mia si ritornaro la mattina ;
hoc tantum verbum mihi retulerunt :
Tu zappi l'acqua, e semini l'arina ;

et le premier quatrain d'un sonnet d'Antonio

Transitus ad patriam non est mors, est locus *en paiz*;
Illuc qui transit bene vivens, non amat *enferz*.
Omnis amans mundum non mundum (*l.* mundus), turpiter *ert laiz;*
Esse satis posset quod talis non homo *fust faiz*.
Sed quando moritur sapiens et agens bona, *deol est*.
Qui mala non odit mundi praesentia, *fols est*.
Nummorum massa quandoque per omnia *faldrat*,
Gloria mundana praesens haec nil sibi *valdrat*.
Patri coelesti nunquam vir avarus *adardrat;*
Quando cadet talis, se funditus et sua *perdrat:*
Tunc coluisse Deum vellet sibi, qui bona *rendiest;*
Quod si fecisset, non parcus ad infera *tendiest*.
Praelatusque suum doceat bene vivere *convent*,
Actibus et verbis ostendat se fore *dolent*
De propriis culpis quibus antea non fuit *oranz*.
Judice quid coram faciet, non de se (*sic*) publice *poanz?*
Si justus fuerit, veniet pius et bonus, *ulanz;*
Si miser et stultus accesserit impie, *puanz*.
Suspirare decet quem Spiritus almus *enhoret*.
Hi bene laetantur quibus os, mens, actus *en est tez*.
Non dulcescat ei laus oris, cor sibi *s' ert tez*.
Ullus in hac vita tam tute vivere *ne pot*,
Ut quit discipulus quem regula dulciter *esmot*.
Si mentem, linguam colat, ut prudens homo terram,
Membris et ventri faciat doctissime guerram (1).

Cette bizarrerie parvint même à se donner les apparences d'une sorte de raison. Quand les laïques furent admis à participer au culte d'une manière plus active, il sembla naturel de leur parler en leur propre langue et de la mêler au latin des clercs. Plusieurs de ces farcitures ont été publiées depuis quelques

Ricco, recueilli dans le *Fior de cose nobilissime di diversi autori* (Venise, 1514), dont tous les vers sont régulièrement mêlés de latin et d'italien :

Surgite, Socii, che del sonno sorgere
jam venit hora, che 'l terren rinverde,
hirundo canit, e per cui si perde
optata dies senza più vi accorgere.

L'*Oronte Gigante*, de Lenio (Venise, 1531), est même en octaves, composés alternativement d'un endécasyllabe italien et d'un pentamètre latin.

(1) Nous avons eu déjà l'occasion de citer un assez grand nombre de pièces semblables; nous en indiquerons seulement ici quelques-unes qui sont mêlées d'allemand : *Tractatus de ruine Ecclesie planctu*, Phorce, s. d.; Barthius, *Adversaria*, l. XXXIV, ch. XVII, col. 1575; Docen, *Miscellaneen zur Geschichte*, t. I, p. 42, et t. II, p. 205.

années : nous en ajouterons une pour la fête de l'Assomption, qui prouve que cette extension de la liturgie aux laïques n'était pas seulement tolérée pendant les libertés de la fête de Noël.

Boen crestïen, un seul petit
oiez ce que Salemons dist
De la seinte virge honorée,
qui de Dieu est mere apelée.

Lectio Libri Sapientiae.

Sapïence est apelée
la leçon qui ci est chantée
En l'onour de sainte Marie,
qui de ciels a la seignourie.

In omnibus requiem quaesivi (et in haereditate Domini morabor).

Salemons de la Virge dist :
En totes choses repost quist
Et molt volentiers demora
el liu qui de Jhesu sera.

Tunc (praecepit et dixit mihi creator omnium et qui creavit me requievit in tabernaculo meo, et dixit mihi).

Li biaus sires qui tout forma
sa chastée bien li garda
Et tout tans virge l'apela
et en son [gentil] cors se reposa.

In Jacob (inhabita, et in Israel haereditare, et in electis meis mitte radices).

Diex dist a Sapïence : Va
en Israël et si esta,
Et si apren a mes amis
des biens que Jhesus t'a apris.

Et sic (in Sion firmata sum, et in civitate sanctificata similiter requievi, et in Jerusalem potestas mea).

Or escotez tuit, Boene gent,
cum Jhesu parla seintement;
Il nos dist : Je me reposé
en une molt seinte cité;
Elle est de toz les biens garnie,
c'est madame sainte Marie,

Qui de tout le mont est la flours :
de lui nomer est grant honours.
De Dieu est la grant poësté
en Jerusalem la cité,
Et seur cels qui sunt charitable
est la puissance esperitable.

Et radicavi (*in populo honorificato, et in parte Dei mei haereditas illius*).

Certes molt sont boen eüré
cil qui meinent en charité,
Car Jhesus les coronera
et en paradis les metra
Si cum il fist (a) la pucele
qu'il trova clere et seinne et béle,
Por ce il mist il sa racine,
que [ele] devoit bien estre roïgne.
Diex la fist roïgne des angles
et de touz seinz et des archangles :
Sa seinte mere l'apela,
[hui cest jor] royal coroné li dona.
Lasus amunt, devers mun pere,
est li heritages ma mere,
Ce dist Dex, et a touz ceus
qui charité auront en eus.

Et in plenit (*udine Sanctorum detentio mea*).

Je demorance (1) en mes amis,
qui sont lasus en paradis ;
Il furent jadis trucié,
touz jors mes seront essautié.

Quasi (*cedrus exaltata sum in Libano, et quasi cypressus in monte Sion : quasi palma exaltata sum in Cades, et quasi plantatio rosae in Jericho*).

Dusinc (*l.* Ausinc) cum cedre[s] et cipres sunt
essaucié, ce dit Salemons,
Est essautiée la roïgne
ou Jhesus planta sa racine.

Quasi (*oliva speciosa in campis, et quasi platanus exaltata sum juxta aquam in plateis*).

Si com[me] de l'olive la flors,
qui est bele seur austre flors,

(1) Peut-être faut-il écrire *J'ai demorance.*

Est madame seinte Marie
seur (1) tote sa conpeignie.
Si com[me] planes est essauciez
es places ou il est fichiez
De joste l'iave, est la pucele
qui Dieu norri de sa mamele.
Nus hom ne nos porroit conter,
ne nus cuers ne porroit penser
L'essaucement que la dame a
qui le seignor des cielz porta.

Sicut (cinnamomum et balsamum aromatizans odorem dedi).

La mere au roi de paradis
dona odor a ses amis,
Si comme basme(s) et canele
dum l'odors est soës et bele.
Encontre lui vint Jhesus Criz
touz festiviez, d'angles garniz,
Et entre ses braz si l'a prise
et en [son] trone lez lui assise.

Quasi (myrrha electa dedi suavitatem odoris).

La seint(e) dame qui porta
celui qui tot le mont sauva,
Tel odor cum mirre dona
le jor que ele (*l.* qu'ele) es seinz cielz entra,
(Et) donrà (*sic*) pardurablement :
james n'aura de finement.
Noble roigne de grant (2) valo(i)r,
mere do roi de grant pooir,
Qui ton fil voiz et mein (et) soir,
prie lui qui (*l.* qu'il) nos doint soi vo[o]ir
Et toi ensamble en haut manoir
ou il n'a oncques (*l.* onc) ne nuit ne soir.
Vos qui avez oï la vie
de madame seinte Marie,
Or li priez que ele prit
par sa mercit a Jhesu Crist,

(1) Le poëte avait sans doute écrit *deseur*.
(2) Il faut probablement supprimer ce *grant*, qui se retrouve dans le vers suivant et obligerait de ne donner que deux syllabes à *roigne*.

Qu'il nos doint tel servise fere
qui a son chier fil (*l.* pere?) puisse plere. Amen (1).

Quand, malgré sa disparition de l'usage ordinaire de la vie, le latin fut resté la langue officielle du culte, on se plut à lui attribuer une sorte de sainteté naturelle, qui relevait la pensée et lui donnait une plus grande valeur. Sans s'inquiéter d'être compris de la foule de leurs auditeurs, les prédicateurs répétèrent en un latin quelconque ce qu'ils avaient déjà dit en langue vulgaire (2), et quelque ignorants qu'ils fussent des règles de la grammaire, les moines voulurent consacrer leurs moindres conversations en les tournant en latin. Lorsque après la Renaissance il y eut des savants en dehors du clergé, ce latin de sacristie, composé de solécismes hérissés de barbarismes, leur parut honteusement comique, et dans les luttes littéraires de la Réforme quelques-uns cherchèrent à en déverser le ridicule sur tous les défenseurs de l'Église et sur les croyances catholiques elles-mêmes (3). Ils exagérèrent et multiplièrent les âneries, démantibulèrent davantage la syntaxe ordinaire et extraordinaire, donnèrent aux mots des formes et des racines encore plus impossibles; mais quoi qu'en aient pu penser des critiques d'un savoir restreint, disposés à se laisser tromper par les apparences, cette parodie d'un latin grossièrement corrompu n'a rien de commun avec la poésie macaronique (4).

On était fier de l'Antiquité en Italie, et l'on entendait bien n'y laisser dépérir ni ses souvenirs ni ses conséquences. Les monuments, les usages, les traditions, la langue elle-même, tout ce

(1) Graduel de la Bibliothèque de Limoges, grand in-4°, non coté ni paginé. L'écriture semble appartenir aux premières années du quatorzième siècle, et une note qui se trouve au commencement constate qu'il fut donné, le 7 mai 1387, à l'église collégiale *Sancti Juniani Lemovicensis*, par Paschalis, abbé de la Couture, du Mans.

(2) Voy., entre autres, les sermons de Barlette et de Menot.

(3) Nous citerons seulement les *Epistolae Virorum obscurorum* et plusieurs pièces de la *Satire Ménippée*.

(4) Tandis que le style macaronique bafouait l'expression de l'Église, d'autres pénétraient plus avant; Baron, *Histoire abrégée de la Littérature française*, t. II, p. 28.

qui venait du passé le continuait pour l'amour-propre national et lui semblait un titre à l'héritage du Peuple romain et à la suprématie de l'Italie sur le reste du monde. Le pédantisme était une forme du patriotisme. Ce culte, à la fois naïf et systématique de l'Antiquité, se retrouvait partout, même dans les légendes des cicéroni et les admirations des domestiques de place. Il y eut un pédantisme gourmé et solennel qui boursouflait les moindres phrases, les tendait comme avec un tourniquet, les surchargeait d'expressions à physionomie savante, et en voulant reproduire exactement la manière des Anciens inventa le style pédantesque (1). Les plus ignares, ceux qui connaissaient seulement de vue les formes latines, en donnaient au hasard les désinences au langage vulgaire et faisaient du Latin de cuisine (2). Enfin, il y eut aussi dès les premières années du moyen âge de vrais érudits qui, dans leur désir de rajeunir et de retremper la langue classique, l'entremêlaient de mots usuels qu'ils soumettaient à toutes les habitudes et à toutes les règles de sa grammaire (3). Ce latin, panaché de langue vulgaire, plus vivant, plus expressif et plus facilement intelligible que celui des Anciens, n'avait point généralement de

(1) Corso disait déjà dans un sonnet (*Rime*, 1553) :

> Monsignor Niccolò, Domine meo,
> Forz' è nel nominarvi pedantare,
> che 'l vostro nome latino e volgare
> tien come a dir del greco e del caldeo,

et il s'en trouve des monuments antérieurs dans Veniero, dans la *Letilogia*, de Bettino, et dans un sonnet d'Annibal Caro; *Rime di Diversi*, l. IV; Bologne, 1551. Naturellement les Pédants qu'on mettait au théâtre parlaient cette langue ridicule. Voy. *Il Pedante*, de Belo (Rome, 1538); *Le due Cortigiane*, de Domenichi (Florence, 1563), et *Il Pedante impazzito*, de Righello (Mantoue, 1629). Rabelais en a donné un exemple amusant dans la Harangue de maître Janotus de Bragmardo, faicte à Gargantua pour recouvrer les cloches; *Gargantua*, l. I, ch. 19.

(2) Voy. Eichstädt, *De Poesi culinaria*, Iéna, in-4°, 1831-38. Une curieuse explication de cette expression se trouve dans le *Dialogo della Stampa*, par L. Domenichi : voy. le *Catalogue Libri*, 1859, n° 2483. A ce charabia à forme latine se rattache le latin des médecins, dont *La Stella* et *Li sette Dormienti* nous offrent déjà des exemples; dans Giudici, *Historia*, t. I, p. 326-328, et p. 439-440.

(3) Il mescolar poi le volgare parole con le latine fù ne i rozzi secoli della nostra lingua una grave e bella maniera di poetare; *Ragionamento dello academico Aldeano* (Nicolà Villani) *sopra la Poesia giocosa*, p. 84. Ma nel secolo XV ne ritornò frequentissimo l'uso colla latina, essendosi tanto confuse l'una coll' altra, che da i prosatori, non che da i poeti si scriveva latinamente in volgare, e volgarmente in latino; Crescimbeni, l. VI, ch. V; t. I, p. 363.

grandes ambitions littéraires; il racontait gaiement les historiettes de la veille, chansonnait les ridicules du jour, et dut ses succès un peu à sa forme savante, beaucoup à la modestie de ses prétentions. Mais lorsque à la fin du quinzième siècle un nouveau courant d'érudition eut passé sur l'Italie et renouvelé l'admiration des vieilles choses, les lettrés se prirent d'un bel amour pour la langue de Cicéron et se vouèrent au culte de sa grammaire. L'esprit satirique et grotesque du Peuple se donna carrière : des gens d'esprit et d'étude raillèrent ces formes, systématiquement corrompues, dans des parodies grossies au microscope. Ils ne se contentaient pas, comme les inventeurs du genre, de travestir une foule de mots italiens par des désinences et des inflexions latines, et de les soumettre malgré leur prononciation naturelle aux règles d'une prosodie et d'une métrique empruntées aux Romains, ils leur conservaient leur orthographe, leur accentuation, prononçaient le latin lui-même à l'italienne, et, pour être plus sûrs qu'aucun sot n'admirerait mal à propos ce qu'ils cherchaient à rendre ridicule, appelèrent ce bizarre amalgame de grossièreté, d'ignorance et de pédantisme (1), *Macaronea*, de la Poésie de rustre (2). Sans

(1) La maccheronica poesia in ciò è posta, che si procede in essa ad uso latino : se non che le voci sono d'una latinita assai grossolana, e quale quella suol essere degli odierni notai. Per dir brevemente, adopera per lo più parole volgari, e anche di particolari dialetti, ma tutte con la terminazione, e con la guisa da Latini praticata, tessendone versi alla maniera pur de' Latini; Quadrio, *Storia e ragione d' ogni poesia*, t. I, p. 217. Come alla poesia italiana abbiamo congiunta la pedantesca, ch' è, per così dire, un capriccioso innesto di essa colla latina, così dobbiam congiugnere la macéaronica, ch' è una ridicola metamorfosi della medesima, con cui si rendon grossolanamente latine le voci e frasi non solo italiane, ma encor plebee, e si assoggettano alle leggi del metro; Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, l. III, ch. IV, par. 52; t. VII, p. 1460.

(2) *Macarone*, Homme grossier, Lourdaud: voy. Coelius Rhodiginus, *Lectiones antiquae*, l. XVII, ch. IV, p. 629, éd. de Bâle, 1566; Naudé, *Mascurat*, p. 231; Baillet, *Jugemens des Savans*, t. IV, p. 190, éd. d'Amsterdam, 1726, et la note de la Monnoye. Fossa disait dans son *Virgiliana* (Delepierre, *Maccaronea andra*, p. 34) :

Postquam finita est haec disputatio pulchra,
Non sibi, sed cunctis videntibus hunc maca-[ronum
Discessit tacitus et portans bassa la testam.

Bolla lui donnait le même sens, *Colbii Neuschlosiani Laudes*, v. 5 :

Adeste, vos Parmesani et Macarones,
Et vestro odore (?) siatis mihi patrones,

et Stéfonio appelait sa comédie *Maccaronis Forza*, La Vaillance d'un Sot. On trouve même dans l'intitulé, au moins de trois dia-

croire compromettre leur vanité, les poëtes acceptaient ingénument cette interprétation de leur pensée. Tifi degli Odassi disait dans un avis au lecteur qui précède sa macaronée :

Aspic(i)es, Lector, Prisciani vulnera mille
Grammaticamque novam quam nos docuere putanae,
Et versus quos nos fecimus post coena cantando :
Pro Musis vocat vatem (*l.* vates) aliquando putanas (1).

Alione n'était pas moins positif :

Satis tu nosti me non vidisse poetas,
Et, si barbarear per non intendere reglam,
Fatigam notes, mensuram (mensurae?) vade a la cerca;
Corrige, si placet, suppleasque, deinde remanda (2).

Fossa répétait dans son *Virgiliana* :

Per questum casum poteris cognoscere Fossam,
Carmina qui fecit macharonissima multa;
At nunc complebo restum cantare sonando
Hanc discordatam liram cordesque (cordisque?) carentem (3),

et si intéressé qu'il fût à relever un genre auquel il devait sa renommée, Folengo en reconnaissait le caractère grossier :

Phantasia mihi quaedam phantastica venit
Historiam Baldi grossis cantare camoenis (4).

On y attachait aussi à l'étranger des idées de grossièreté et d'ignorance, et l'on invoquait pour se mettre en verve, non les neuf Sœurs qui présidaient à la poésie correcte du haut du Par-

logues en latin macaronique : Non minus eruditionis quam macaronices complectens, *Ex obscurorum virorum salibus cribratus Dialogus*, in-4°, s. l. n. d. (Paris, Marnef, vers 1520); *Catalogue de Gaignat*, t. I, p. 439, n° 1742, et Brunet, *Manuel du Libraire*, n° 13134; t. II, col. 677.

(1) Dans Tosi, *Maccheronee de cinque Poeti italiani del secolo* XV, p. 14.

(2) *Macharonea contra Macharoneam Bassani;* dans le *Poesie francesi*, p. 151, éd. de Milan, 1865.

(3) Dans Delepierre, *Macaronea andra*, p. 41.

(4) Au commencement de son *Baldus*, et il avait déjà dit, *Macaronice prima*, v. 19 :

Jam nec Melpomene, Clio nec magna Thalia,
Nec Phoebus gratando lyram mihi carmina [dictet,
Qui tantos olim *doctos* fecere poetas.

nasse, mais des Muses campagnardes, inventées pour la circonstance :

> Musae nudipedes, seu vos ad littora Chatou
> Gardetis vaccas, seu desjeunetis in agris,
> Seu potius vos nocturno brandone Lenaei
> Bouchonnare juvet vites, grappasque volare,
> Dicite cur animis tantae vigneronibus irae (1).

Si d'autres étymologies ont été indiquées (2), c'est qu'on entrait dans l'esprit du genre en faisant des jeux de mots, et que pendant longtemps on a cru tout permis en fait d'étymologie, même aux savants qui ne voulaient pas rire.

Quand une connaissance plus complète et plus respectueuse du latin se fut répandue, l'idée de ces parodies burlesques s'offrit naturellement aux beaux-esprits de collége, mais comme elles ne prétendaient à aucun autre mérite qu'à une satire presque toujours personnelle (3), beaucoup, surtout parmi

(1) Fraillyona (Frey, professeur de médecine à Paris), *Recitus veritabilis super terribili esmeuta Paisanorum de Ruellio*. On lit également dans une adresse au lecteur qui précède une macaronée d'origine allemande :

> Integra nec celebris, Lector, tibi quaere Ma- [ronis
> carmina, sed duro pollice scripta lege.
> Nam quia de Benglis nunc sermo grobibus [instat,
> sit (est?) quoque conveniens grobica me- [tra dare.
> Nil igitur numerus, Lector, te turbet ineptus,
> sponte requisitus claudicet (*l.* claudicat) [ordo metri;

Certamen Studiosorum cum Vigilibus nocturnis; dans Schade, *Fercula macaronica*, n° 1, p. 38.

(2) Tifi disait au commencement de sa macaronée :

> Est unus in Padua notus speciale cusinus,
> In macharonea princeps bonus atque magis- [ter.

Macharonea signifie ici le mets national des Italiens, du Macaroni. Tifi ne songeait qu'à faire un calembour, mais Folengo y a trouvé une explication qui rapprochait la poésie macaronique de la vieille satire des Romains. Ars ista poetica nuncupatur Ars macaronica a *macaronibus* derivata. Qui macarones sunt quoddam pulmentum, farina, caseo, butyro compaginatum, grossum, rude et rusticanum. Ideo Macaronica nil nisi grossedinem, ruditatem et vocabulazzos debet in se continere... Fuit repertum Macaronicon causa utique ridendi; *Merlini Coccaii Apologetica in sui excusationem in opere Macaronicorum; Opera*, p. 19, éd. de 1572. Fontanini adoptait sérieusement cette étymologie : Per la pasta grossa della locuzione burlesca e barbara, nella quale sono a bello studio composte, dicendosi *macaroni* in Lombardia, e *gnocchi* in Roma quel cibo di pasta lessata, che è condita di cascio e butiro; *Biblioteca*, t. I, p. 326. Une étymologie encore plus fantaisiste se trouve dans l'*Unio sive Lamentatio hibernica, Poema macaronico-latinum, an ode to Peder Pindar*, Londres, 1801 : Verbum hoc macaronicum derivatum est ex graeco Μακαρῶν, quasi felicium rerum conjunctio, or happy mixture.

(3) Adinvenit enim (Tifi) primus ridiculum carminis genus, nunquam prius a quo-

les premières, durent périr avec les circonstances qui leur avaient donné naissance, et l'on ne peut voir un titre de priorité dans le hasard, tout fortuit, qui nous en a conservé quelques-unes. Ainsi, par exemple, on sait que Bassano, de Mantoue, composa avant la fin du quinzième siècle (1) une satire en vers macaroniques contre les Français, qui eut certainement du succès puisque Alione, d'Asti, y répondit dans le même esprit et dans la même forme (2), et elle semble définitivement perdue. La plus ancienne macaronée, qui soit aujourd'hui connue, est celle de Tifi degli Odassi (3), dont il existe une édition probablement antérieure à 1490, et elle fut accueillie avec assez de faveur pour qu'on l'ait réimprimée presque immédiatement jusqu'à six fois (4). Mais les petits poëmes successivement publiés par Folengo sous le nom de *Merlinus Cocaius*, la rejetèrent dans l'ombre (5), et il se trouva d'ardents admirateurs qui

piam excogitatum, quod *macaroneum* nuncupavit, multis farcitum salibus et satyrica mordacitate respersum, quo facetiam de quibusdam Patavinis magica arte delusis, tanto cum joco effinxit, ut legentes cachinnis et risu pene rumpantur; Scardeone, *De Antiquitate urbis Patavii* (1560), p. 239. Fossa disait à la fin de son *Virgiliana*:

Sed tu qui ob nostros perfundes carmine risus,
Perlege; nil fictum credas, vere omnia vera:
Per fidem Christi vidi quae haec ipsa (*l.* ipse) [notavi;

Delepierre, *Macaronea andra*, p. 47.

(1) Son épitaphe se trouve (cah. N, fol. III) dans le recueil de Pamphilo Sasso, imprimé à Brescia, en 1499.

(2) *Opera jocunda*, cah. A, fol. VI, Asti, 1521.

(3) En latin Tiphis Odaxius; il mourut en 1488, et on lui a attribué l'invention de ce genre de poésie : Qui celebratissimae famae fuit, quod novae et ridiculae admodum poeseos auctor fuerit; Scardeone, *l. l.*, p. 328 : voy. aussi p. 396, note 3.

(4) Tosi, *Maccheronee di cinque Poeti italiani del secolo* XV, p. 8-10. Si cependant la quatrième est vraiment différente de la cinquième, et la sixième de la septième.

(5) C'est sans doute par une erreur volontaire ou involontaire que du Roure, *Analectabiblion*, t. 1, p. 263, a dit posséder une édition de 1513, et nous croyons que Zéno, Ebert, Brunet et tous les bibliographes à sa suite se sont également trompés en en mentionnant une d'Alessandro Paganino, Venise, 1517. Celle que nous connaissons (Tiraboschi, t. VII, p, 1461), est datée du premier jour des calendes de janvier 1518, et comme l'année commençait encore à Venise le 25 mars, elle était réellement de 1519. Le *Catalogus bibliothecae Hulsianae* en annonçait trois, s. l. n. d., et on lit sur le titre de l'édition de Venise, 1520 : *Post omnes impressiones ubique locorum excussas, novissime recogniti omnibusque mendis expurgati*, ce qui fait dire à Zéno : Mi dà a credere, che più d'una ne fosse precorsa, e in più luoghi; dans Fontanini, *Biblioteca dell' eloqenza italiana*, t. I, p. 327, note. Cette conjecture semble même confirmée par l'édition de 1521 (Tusculani, apud lacum Benacensem, See Benaco, près de Brescia), qui est intitulée : *Merlini Cocaji, poetae Mantuani, opus Macaronicorum totum in pristinam formam per magistrum Aquarium Lodolam* (Folengo lui-même) *optime redactum.*

pour accroître encore la gloire de ce farceur de moine lui attribuèrent l'invention de ce genre burlesque (1). Sa renommée suscita comme toujours une foule d'imitateurs; quelques-uns montrèrent même aussi un véritable talent (2), et depuis l'épopée jusqu'au sonnet, toutes les formes de la poésie furent bientôt traitées en latin macaronique. Le genre dramatique fut seul négligé (3) : Andréa Baiani (4) fit cependant imprimer une comédie à peu près perdue (5), qui ne semble pas avoir mérité une meilleure fortune (6). On a souvent cité une comédie par Bernardino Stéfonio (7), un jésuite très-versé dans les choses du théâtre (8), qui, selon quelques écrivains, aurait été publiée en 1610 (9); mais les bibliographes les plus autorisés, Haym, Fontanini, Zéno, Blankenburg, Ébert, Brunet, et le *Trésor des livres rares* de M. Grässe ne l'ont point mentionnée. Naudé qui, sans doute pour agréer au cardinal Mazarin, avait fait une étude spéciale de la poésie macaronique, assure qu'elle n'a ja-

(1) Nous citerons entre autres le cardinal Quirini, *Specimen variae literaturae quae in urbe Brixia, ejusque ditione, paulo post typographiae incunabula florebat*, p. 315. Voy. aussi Tassoni, *Secchia rapita*, ch. VIII, st. 25.

(2) Notamment Bernardino Stéfonio et Césaré Orsini qui fit imprimer ses *Capriccia Macaronica* (Padoue, 1636), sous le nom de Magister Stopinus.

(3) Vix enim ullum est poesis genus, praeter dramaticum, quod macaronici poetae intactum reliquerint; Ettmüller, *De Poesi macaronica*, p. 5. On pourrait ajouter aux deux exceptions que nous allons indiquer *La Tragicomedia di Squadrante Carnaval et di Madonna Quaresma*, Brescia, Giacomo Turlino, sans date, où il se trouve des vers en latin macaronique; mais la plus grande partie est en dialecte bressan. Naturellement nous ne parlons pas des deux farces toutes modernes de Castelrecchio, *La Donna romantica ed il Medico omeopatico* (Milan, janvier 1853), et *La Donna bigotta* (Venise, mai 1858).

(4) Ou Baiano, que Debure et Flögel appellent Braianus, et l'*Encyclopédie universelle* Bazanio.

(5) *Fabula macharonea, cui titulus est Carnevale*, Bracciani, 1620, et selon Flögel, 1612. M. Delepierre lui-même, qui s'est fait une spécialité de la poésie macaronique, n'a pu parvenir à en voir un seul exemplaire.

(6) Voy. page suivante, note 1.

(7) *Stefanio*, dans Naudé; *Sthetonio*, dans Peignot; *Stefoni*, dans Brunet; *Stefani* et *Stephonius*, dans le *Lehrbuch* de Grässe. Il naquit dans le Pays sabin en 1560, se fit jésuite en 1580, et mourut en 1620.

(8) Deux tragédies de lui, *Crispus* et *Flavia*, ont été réimprimées dans le *Selectae Patrum Societatis Jesu Tragoediae*: une autre tragédie restée inédite, *Sancta Symphorosa*, fut jouée plusieurs fois avec un grand succès. Il avait fait aussi un poëme comique italien, intitulé *De Ente Rationis*, qui ne parait pas avoir été publié, et un de ses contemporains disait en en faisant l'éloge : Notae sunt ejus ingeniosae facetiae jocique liberales, aut in *Margite* stoliditatem hominum medentis, aut Mimis adolescentium animos per exempla rerum ludicra conformantis; Guinisius, *Allocutiones gymnasticae*, p. 259, éd. d'Anvers, 1638.

(9) Selon le très-inexact Peignot, elle aurait même été fort bien reçue du public;

mais été imprimée (1); Labbe lui a donné une place dans sa *Nouvelle Bibliothèque des manuscrits* (2), et un ami de l'auteur, très-particulièrement renseigné sur toutes les circonstances de sa vie, disait vingt ans après que, malgré le mérite supérieur de la *Maccaronis Forza*, elle n'était connue que par une tradition orale (3). On sait d'ailleurs que Stéfonio fit brûler à son lit de mort des poésies qui lui semblaient indignes de la gravité de sa profession (4), et, si elles avaient été imprimées (5), une manifestation si tardive de repentir eût encore été plus inutile que ridicule. Les deux copies que nous avons eues sous les yeux (6) témoignent aussi d'une source purement traditionnelle : non-seulement elles sont fort incorrectes et diffèrent l'une de l'autre presque à chaque vers, mais la plus ancienne et de beaucoup la meilleure, celle que nous allons reproduire comme une comédie essentiellement italienne, n'a pu recueillir un texte complet : le scribe lui-même signale d'assez nombreuses lacunes en indiquant, certainement de mémoire, de combien de vers elles se composent (7). L'autre manuscrit ne fournit souvent aucun sens, quoiqu'il soit

Amusements philologiques, p. 133. *Macharonis Forza*, welches 1618 gedruckt worden ist; Genthe, *Geschichte der macaronischen Poesie*, p. 153, et M. Delepierre le répète, *Macaronea*, p. 114 et 142.

(1) Après quoy le Père Bernardino Stefanio, jésuite d'un esprit admirable, composa et fit réciter avec applaudissement universel un sien poëme macaronique, qu'il appeloit *Macaronis Forza*, quo nihil fieri potest in eo genere venustius, dit le sieur Janus Nicius en l'éloge du dit Père, et moy j'ajoute que c'est grand dommage qu'il ne l'ait fait imprimer aussi bien que le sieur André Baiani fit le sien, l'an 1620, sous le titre de *Carnevale, fabula macaronea*, puisqu'il y a autant de différence de l'une à l'autre, comme du jour à la nuit; *Mascurat*, p. 275. Novo rudique genere carminum ex italicis semilatinisque vocibus erudito quodam risu multitudinem delectantis, et ea velut ostentatione poetici cujusquam monstri vendibilem sapientiae apud populum extrudentis. In quibus omne tulit punctum, delectando pariterque monendo; Guinisius, *l. l.*, p. 260.

(2) P. 68, éd. de 1653. Le titre prouve que ce manuscrit n'est pas celui de Naudé : *Macharonis Forza, acta Matelicae Ludis Panzigonfiis, poema macaronicum Romae mira omnium approbatione editum.*

(3) Circumfertur etiam macharonicum ejus carmen, quod *Macharonis Forza* inscribitur; Erythraeus (Rossi), *Pinacotheca*, p. 160, éd. de Cologne, 1643.

(4) Guinisius, *l. l.*, p. 267; Flögel, *Geschichte des Burlesken*, p. 132.

(5) On lit en tête de l'édition princeps de *La Flavia*, 1622, in-16 : Diu vivente auctore flagitata, posthuma nunc tantum prodit.

(6) Elles se trouvent toutes deux dans le manuscrit latin de la Bibliothèque impériale, coté 8366, qui a appartenu à Baluze.

(7) Le nombre qu'il accuse n'est pas toujours juste. Nous avons indiqué ce manuscrit par A.

de la main de Naudé : c'est la copie d'une sténographie faite dans un temps où la sténographie n'était pas inventée, qui ne peut servir qu'à corriger vaille que vaille des leçons évidemment altérées et à rétablir approximativement les lacunes (1). Nous aurions désiré remplir jusqu'au bout notre devoir d'éditeur, éclaircir toutes les obscurités et mettre en relief toutes les drôleries; mais nous avons dû nous borner à interpréter les mots assez barbares pour être malaisés à comprendre. La pièce entière est criblée, *cribrata,* comme on disait en style macaronique, de plaisanteries baroques et de calembours tirés par les cheveux : pour en montrer tout le sel, il eût fallu multiplier et étendre démesurément les explications. Nous n'avons point voulu imiter sérieusement le docteur Mathanasius, et faire de l'érudition qui ressemblât à une moquerie des érudits.

(1) C'est le manuscrit que nous appelons B.

MACCARONIS FORZA[1]

Acta Mattalicae (2), ludis Panzigonfiis (3), Dionisiis Magnis, consulibus Mancosale et Nigottino. Egere ludietes (4) praestantissimi, Schiribizzus, Matthaeus, Mammaluccus, de grege Gofforum (5).

INTERLOCUTORES. . . .
- GNOCCUS, senex (6).
- MACCO, senex (7).
- CIALDO, forasterus furbus (8).
- RAVIOLUS (9), budellonus.
- PHOEBUS aposticcius.
- STRUFFOLUS, servidorus (10).
- PAPARDELLUS, medicus (11).
- MUSAE aposticciae.

PROLOGUS

MATTACHIONUS, *seu* MATTACINUS, *seu* MATTARELLUS.

Bizzarris bizzarra placent, denarus avaris,
spada valentomis (12); donna pudica filat.
Legri (13) legra volunt; grassat favetta quaresmam;

(1) Dans B et dans tous les écrivains qui ont parlé de cette comédie; *Farsa*, dans A.
(2) Folleville, de *Matto* et *Loco*.
(3) Qui gonflent la panse; *Panigonfiis*, dans A.
(4) *ludiones*, dans B.
(5) *Goffo*, Sot.
(6) B ajoute *grossolanus*.
(7) *bocco* (*bucco?*) *aguzzus, fradellus*, dans B.
(8) *astrologus Gabaonita*, dans B.
(9) *et Vermicellus servidori*, dans B.
(10) B ajoute *Macconis*.
(11) *Gotfutus*, peut-être *Goffutus*, est ajouté dans B. Nos explications sont souvent de simples conjectures, et nous l'avons déjà dit : nous n'avons point expliqué tous les mots qui présentent quelques difficultés aux lecteurs français; il faudrait que leur formation fût soumise à des principes, des règles ou au moins des usages, et le latin macaronique est un jargon de fantaisie sans aucune existence réelle. Les barbarismes qui se rapprochent très-sensiblement d'un mot italien sont les seuls dont on puisse deviner le sens avec une sorte de vraisemblance.
(12) *Valentuomo*, Homme de mérite et Homme vaillant.
(13) *Allegro*, Enjoué; *Grassare*, Égayer.

carnevalis, puzzat (1) macra favetta tibi.
Lombardos trippa (2), Nursinos pasce panunto (3);
tuque panenctincto (4), dure Bruzzese, fruis.
Spagnoli sbraiant (5) ombres mactare palabris;
Francia stiracchiatas (6) gaudet habere bracas.
Se fagiolatis (7) Florentia pulcra satollat;
Napolitanellos scarpa (8) tillata decet.
Fava (9) grossolano, panzono larga camisa
convenit, et smilzum (10) parva camisa coprit.
Somaro (11) bastum bastat, qualdrappa chineæ,
illeque bastonum (12), sed timet ista spronum.
Bos pede non pugnat, sed panzæ cornua ficcat;
terribilis sævo dente cinalus (13) erit.
Spinosas spinæ defendunt, granfia (14) leones,
cum vento morram (15) cancare ludit equus.
Vulpeitate sua vulpecula vulpior ipsos
mastinos (16) grandos furbeitate schivat.
Mastini grugnant (17), ugnonos ursa sguainat,
et gattus guantos (18) sfoderat ipse suos.
Testa canuta seni debetur, frusta (19) puttinis;
sguizzare (20) boccalum quis neget esse suum?

on dirait en patois Faire gras; *Faveretta*, Purée de fèves.

(1) *Puzzare*, Puer, Dégoûter; *Macro*, Maigre.

(2) *Trippa*, Tripe.

(3) Pain frotté d'huile, *Pane unto*.

(4) Pain trempé, *Pane intento*.

(5) *Sbraciare*, Hâbler, Faire le Rodomont: *Ombre*, Homme en espagnol; *Hombre* en italien.

(6) *Stiracchiare*, Tirer avec soin et Jeter de la poudre aux yeux.

(7) *Fagiuola*, Haricot ou *Faggiuola*, Faîne, et *Fagiolata*, Maladresse; *Satollare*, Souler, Rassasier.

(8) Nous ne savons trop quel sens donner à ce vers: *Scarpa* signifie Soulier, et *Tillata*, Châtaigne.

(9) *Fava*, Fève, et s'emploie aussi dans un sens obscène; *Grossolano*, Grossier et Matériel; *Panzono*, Ventru.

(10) *Smilzo*, Fluet.

(11) *Somarò*, Ane; *Basto*, Bât; *Bastare*, Suffire; *Gualdrappa*, Caparaçon; *Chinea*, Haquenée.

(12) *Bastone*, Bâton; *Sprone*, Éperon.

(13) Sanglier, *Cinghiale* : même forme dans B.

(14) Griffes; *Graffiare*, Déchirer avec les ongles.

(15) *Mora*, Mourre : *cancare* est probablement un terme de jeu : la pensée est claire, Le cheval lutte avec le vent.

(16) *Mastino*, Chien; *Furberia*, Astuce; *Schivare*, Esquiver.

(17) *Grugnare*, Grogner; *Unghioni*, Ongles; *Sguainare*, Faire paraître, Dresser.

(18) *Ganto*, Guant; *Sfoderare*, Faire paraître, Et le chat lui-même montre qu'il a des gants.

(19) *Frusta*, Fouet; *Puttino*, Petit enfant.

(20) *Sguizzare*, Échapper, Fuir; *Boccale*, Bocal, et par suite Prison.

Denique propositum nostrum quo Musa retornet,
naturæ seguitat quisque talenta suæ.
A nobis igitur quisquis spectare venisti
chiede (1) quod a nostro sumere fonte potes.
Quis petat a saxis oleum? quis flumen ab igne?
aut rapidas quærat stultus ab amne faces?
Pochettum (2) granum pochetto tolle granaro,
flumine de parvo pocula parva bibe.
Dapochis (3) dapoca petas; dent magna signori;
exigua exiguæ munera plebis erunt.
Non habet ingentes richezzas parva bottega,
grandia nec vobis piccola scena parat (4).
Non Medea ferox mundum scombussulat (5) omnem,
garbuliat (6) lætas nec sottosopra domos.
Non quatit orchestram furiis agitatus Orestes,
Penthea nec torto territat angue parens.
Non duplicem fumum dirimit discordia fratrum,
vertit et in fratres non furor arma duos.
Libera non risum solvet (7) proscenia soccus;
non stultum gabbas, callide Dave, senem.
Non juvenem leno, non fallet lena puellam,
et procul a nostro limine Thais erit.
Qui cupidam donnam, qui naso tiret avarum
nullus erit : vatum carmina tanta sonant (8),
Nec mea Musa potest tantos calzare stivalos (9);
si calzet, collum rumperet illa suum.
Illi tanta dabunt Musæ, quibus omnia dictant,
et quibus ingenii vena benigna fluit.
Invia quos nostris conatibus Hippocrenæ

(1) *Chiedere*, Demander.
(2) *Pocchetto*, Un peu et Un petit.
(3) *Dappoco*, Fainéant, et Bagatelle, Rien.
(4) Deux vers, manquant dans B, semblent interpolés :

Non hic Archilochi rabiem distringit iambus;
Atridæ sævas non coquit olla dapes.

(5) *Scombussolare*, Bouleverser.
(6) *Garbugliare*, Renverser; *Sottosopra*, Sens dessus dessous.
(7) *solvit*, dans A.
(8) *munera* et *sonunt*, dans A.
(9) *Stivale*, Botte, Chaussure.

proluit irrigua Bellorophontis aqua (1).
Tutius est terram (2) nostrum vogare batellum,
quam sine biscocto credere vela notis.
Altrus remis (3) aquam tibi radat et altrus arenam;
ne parochianis (4) cerea dona reches (*sic*).
Ausus destrieros (5) Phaeton menare paternos,
fecit in Eridano *squaquaraquaqi* pover.
Esse valentomo dum patre valentior audet,
Icarus Ioniis nomina tollit aquis.
Nos macras cosas coquimus quia macra coquina (6)
non meliora potest, deteriora potest:
Sumite quod ferimus: si non saporita menestra (7) est,
spargatur vestro nostra menestra sale.
Interea grossos, quæso, tracannate boccones (8),
quos maccheronidum grossa brigata recat.
Hic Macco, Gnoccus, Raviolus, Cialdo, Lasagna;
explicat hic robbam (9) Struffolus ipse suam.
Sunt grossi paulum; patientia! forte placebunt:
quis scit? de grossis sæpe bisognus erit.
Ut gula trangugiet (10), paulum slargate ganassas;
nam nisi slargetis (11) panza votata gemet.
Vultis et alquantum bucconem unctare butiro,
sdrucciolat (12) hoc melius bocco liquore giusum.
Si cui bucca minor quam tantus bocco requirat,
ne se desperet, proderit iste liquor.
Davantum faciat se prestiter: ecce butirus;

(1) *Desunt quatuor distica*, dit ici l'écrivain; nous les ajoutons, d'après l'autre copie, avec ses différences d'orthographe et ses inexactitudes habituelles de lecture.

(2) *terra* ou *in terram est*, malgré la rareté des élisions.

(3) *remus*, dans le manuscrit.

(4) *Parrocchiano*, Curé et Paroissien : *Il ne faut pas demander des cierges aux curés et aux paroissiens.*

(5) *Destriero*, Cheval vigoureux.

(6) Cuisine, *Cuccina*, probablement une faute; *cuhina*, dans B.

(7) Soupe, *Minestra*, avec un jeu de mots, *Meno estro*, Verve moindre.

(8) *bocconos*, dans A.

(9) *Roba*, Vêtement, Costume : le prologue était sans doute récité par Struffolus, et *Struffolo* signifie Lambeau.

(10) *Trangugiare*, Avaler; *Ganascia*, Mâchoire.

(11) *slargatis*, dans les deux manuscrits; *Votato*, Vide.

(12) *Sdrucciolare*, Glisser, Couler; *Giuso*, En bas.

nec timeat, nulli nostra medela nocet (1).
Aggevolatur (2) opus melius cum grassa becata est,
quam si cum sciuto (3) pane murare velis.
Statis! nullus habet medicinæ forte bisognum;
bastanzam (4) cunctis forsitan ora patent.
Ante tamen dentrum (5) quam vadam, discite nomen
hujus quam trescat (6) nostra brigata cosae:
Seu Maccheronatam, Panzatam sive dimandas,
seu mage Gnoccheidem, calzat utrumque sibi.
Gnoccheis a Gnocco, a panza Panzata vocatur,
deque Maccherono Maccheronata venit.
Gnoccus hic est senior, qui nunc trescare comenzat (*Intrat Gnoccus*)
cui sventurato (7) corda dolore crepant.
Perdidit hic aliquid, sic dicunt; attamen ille,
ni cerebrum persit, perdere quid potuit?
Ne te desperes; bursam (8) tibi Cialdo trovabit,
unde tibi nasus, Gnocche, tamantus (9) erit.
Eccum hominem : hoc vobis pastum (10) Befana parechiat,
et mox monstrabit quas ferat ille bracas.
Sum vester; vobis me raccomando: valete.
Secum malannos (11) rosecat iste suos.

(1) *Deest disticon :* l'écrivain de notre manuscrit en avertit le lecteur, et nous le rétablissons d'après B.

(2) *Agevolare*, Faciliter; *Beccata*, Becquée, Bouchée.

(3) Sec, *Asciutto; Murare* a ici le sens de Manger sans boire.

(4) *Bastanza*, Suffisamment.

(5) *Dentro*, Dedans, et ici Dehors.

(6) *Trescare*, Jouer et Manier; *Brigata*, Troupe.

(7) *Sventurato*, Malheureux, Vif; *Crepare*, Crever.

(8) *Borsa*, Bourse, et *Burla*, Attrape.

(9) *Tamanto*, Si grand : nous disons en français, Un pied de nez.

(10) *Pasto*, Repas, Régal; *Apparecchiare*, Apprêter.

(11) *Malanno*, Chagrin; *Rosecare*, Ronger, et *Rossicare*, Rougir, Exagérer.

ACTUS PRIMUS

SCENA I

GNOCCUS, MACCO

GNOCCUS.

O me tapinum (1)! mundo travaiare venivi.
Cur non tunc morui, cum primum lucis in auras
Sborsavit (2) genitrix? Cur me disgratia semper
Persequitur manigolda (3) senem? Cur ladra placerum
Abstulis, et cunctis caricas me saeva malannis?
Quando refinabis (4), streghissima filia streghæ?
Dum me pensabam bianca reposare vecchiezza,
Mille diabolicis stratiorque (5) creporque fatigis.
O me meschinum! poterit quis ferre succursum?

MACCO.

Appuntum Gnoccum video; quid brontolat (6) ola?
Fronte melanconica quid tecum, Gnocche, ragionas?
Doh! povero me! pares virides magnasse lucertas,
Tam dismagratus, tam disvenutus appares.
O malconduttum Gnoccum! dic, quaeso, cagionem.
Testa dolet forsan? fianchi? coradella? fibrescis?
Cancarus (7) est aliquis? sciatica? fistula? peium (8)?
An potius placidam sturbant penseria mentem?
Dic mihi, Care: tuam scannat (9) quid, Gnocche, coradam?

GNOCCUS.

Vade viam, Maccone, tuam. Fradelle, fogare (10)
Me volo, nec quisquam poterit succurrere Gnocco.

(1) *Tapino*, Infortuné; *Travagliare*, Souffrir et Tourmenter.
(2) *Sborsare*, Débourser.
(3) Féminin de *Manigoldo*, Bourreau; *Placere*, plaisir.
(4) *Rifinire*, Cesser et Abattre, Tuer; il y a dans B. *te frenabis*.
(5) *Straziare*, Vexer, Torturer.
(6) *Brontolare*, Murmurer, Geindre.
(7) *Canchero*, Chancre.
(8) *Pecchio*, Coup, ou *Pago*, Échéance : *penis*, dans B; mais le sens exige un mal ou un malheur quelconque.
(9) *Scannare*, Égorger.
(10) *Fogare*, Envoler, au lieu de *Sfogare*, Soulager.

MACCO.

Ahime! cur spregias (1) fratelli verba pregantis?
Quis scit? Parlando passabit forte dolorus (2).

GNOCCUS.

Deh! noli, quæso, noli mihi rumpere testam;
De lassamestano (3) sum plenus; vade bonoram,
Nec des impaccium (4) quoniam mihi crescis affanum.

MACCO.

Deh! pofar (5) mundus! tortum mihi facis adessum.
Cur mihi, Gnocche, tuum non vis sfogare lamentum (6)?
Sum pro te chilo (7); prestum dic, quæso, travaium.

GNOCCUS.

Pur ibi vade tuum, cancar (8)! su vade viazum.
Me miserum! ad mundum veni spasimare (9) maisemprum;
Mancum non ne malum fuerat non nascere, vel si
Nascere debebam, plus prestum nascere fungus
Quam mala stentando (10) scontentus vivere semper,
Omnibus et giornis centum morire fiatis (11).

MACCO.

Maide (12)! cordolio schioppas et spernis aiutum;
Vadis et ad guisam matti (13) lanzique briachi:
Insuper et sdegnas (14) si quis tua vulnera curat.

GNOCCUS.

O bellum tempus, Macco, pocasque faccendas (15)!
Omnes consilium semper dare novimus altris;

(1) *Dispregiare*, Mépriser, Dédaigner.

(2) Le vers suivant, qui manque dans B, nous semble interpolé :

Præsertim fido cum pa(r)lesatur amigo.

(3) Ennuis, *Lasciamistare: lassa me stare*, dans B.

(4) *Impaccio*, Ennui; *Affanno*, Tourment.

(5) *Poffare*, Oh ciel!

(6) *Sfogare lamento*, Décharger sa douleur.

(7) *Chilo*, signifie Chyle; peut-être une métaphore, *Ciglio*, Cil, ou simplement *Quilo*, Ici.

(8) *Canchero*, Nargue! Peste! *Viaggio*, Chemin.

(9) *Spasimare*, Souffrir; *spasmare*, dans A; *Mai sempre*, Toujours.

(10) *Stentare*, Subir; *Scontento*, Mécontent : *male* et *scontentum*, dans A.

(11) *Fiata*, Fois.

(12) *Maideh*, Ah! de grâce; *Cordoglio*, Douleur; *Schiappare*, Éclater, Crever.

(13) *Matto*, Fou; *Lanzo*, Lansquenet; *Briaco*, Ivre.

(14) *Sdegnare*, Dédaigner et Se mettre en colère.

(15) *Faccenda*, Affaire.

Sed sibi medesmis (1) nolunt procacciare parerum;
Bene dicunt vulgi proverbia : ducere danzam
Qui sedet, atque nuces omnes bene battere (2) dicunt
Cum sunt ad terram. Me lasses, dico maloram!

MACCO.

Ah! Zuccarine (3) meus; meus ah! Gnocchine, galantus,
Quid facies hosti, si desdegnaris amigo?
Cur mihi nascondis (4) quæ mazzant vulnera cordem?
Non ego partibo, nisi contes ante dogliezzam (5).
Su, Fradelle, tuum crepacorum (6), quæso, racconta.
Non parlas? Deh! butta foras, Meschine, venenum.
Dic, tibi quæ carpunt fastidia tristia cordem?
Quæ lacerant curae? Quæ te suspiria rumpunt?
Nonne recordaris strictos nos esse parentos?
Est tua mamma meæ carnalis, Gnocche, sorella,
Atque ego, natura si non carnalus, amore
Sum tibi fratellus plus quam carnalus. Aitam
Quam potero tibi, Gnocche, dabo; fac denique provam :
Nam tibi porto benum, nec me, Fradelle, licenzes (7) :
Namque amo te plus quam me stessum (8), Gnocche: sil certum.
Dicito cuncta mihi; nec te, Meschine (9), sassines;
Consilium potero forsan tibi ferre galantum.
Quid sturbulentus (10) guardas? Su, butta diforas!
Eia! valentomus non sbigottire (11) bisognat:
Vulneris occulti nunquam medicina trovatur;
At schiozzando (12) foras sanantur sæpe dolores.
Fistula, quæ tumuit, totos corrumperet artus,
Ni lancetta viam barberi (13) docta taiaret.
Sursum, Gnocche valens, cordoglia dire comenza.

(1) *Medesimo*, Même; *Procacciare*, Se procurer; *Parere*, Avis.

(2) *Abbattere*, Abattre, et *Battere*, Battre.

(3) *Zuccherino*, Bonbon.

(4) *Nascondere*, Cacher.

(5) *Doglianza*, Chagrin, et *Dogliuzza*, Avant-coureurs de l'accouchement.

(6) *Crepacuore*, Crèvecœur.

(7) *Licenziare*, Repousser.

(8) *Stesso*, Même.

(9) *Meschino*, Malheureux; *Scassinare*, Tourmenter.

(10) *Turbulento*, Inquiet; *Su*, Allons! Courage!

(11) *Sbigottire*, S'effrayer.

(12) *Schizzare*, S'échapper.

(13) *Barbiere*, Barbier, Frater; *Tagliare*, Tailler, Ouvrir.

GNOCCUS.

O fortuna mihi nimium trasversa tapino,
Quæ mihi per forzam non strappas (1) ventre magonem!
Est ne possibilum quod non sborrare (2) fiatum,
Unam nec potero gambas distendere voltam?
Sum desperatus, volo me impiccare (3) daverum;
Aspice! porto mei cabezzam (4), Macco, somari.

MACCO.

Impiccare! ma si, non impiccare, non nonum (5)!
Mattescis, troppum costat impiccare; nientum
Non facies : guardes gambam; impiccare! diavol!
Et te meque simul piccares (6), Gnocche.

GNOCCUS.

Sodannum (7).

MACCO.

Maide! quis tantum milzam (8) tibi rodit affannus?
Dic, Savorite meus; quæ te sventura (9) chiappavit?

GNOCCUS.

Si me piccabo, cunctos scappabo travaios.

MACCO.

Pur illic istam mattezzam manda maloram (10).

GNOCCUS.

Sola meum stentum (11) poterit bandire cavezza.

MACCO.

Ah! nimium certe te stessum, Gnocche, bandonas;
Mancum donna timet, mancum sic donna (12) sgomentat.

(1) *Strappare*, Arracher; *Magona*, Une foule de choses et Grosse forge.

(2) *Sborrare*, Débourrer; *Fegato*, Foie, et *Fiato*, Haleine.

(3) Me pendre pour de bon, *Impiccare davvero*.

(4) *Cavezza*, Licou.

(5) Il faut sans doute écrire malgré les manuscrits :

GNOCCUS.

Ma si!

MACCO.

Non! Impiccare! Non! etc.

(6) *Piccare*, Offenser et Pendre.

(7) Sur-le-champ, Soudain, *Subitamente*.

(8) *Milza*, Rate.

(9) *Sventura*, Malheur; *Chiappare*, Frapper.

(10) Chasse ce trouble d'esprit; *Manda malore*.

(11) Souffrance, *Stento*.

(12) Peut-être *donnas; Sgomentare*, Effrayer.

Ne facias cosam talem; pazzescis (1) adessum.
Incidis in brasciam (2), cupiens schivare padellam;
Qui fugiens damnum, soccorsum a morte rechiedis
Qua nullum majus damnum trovatur in orbe.
Dicas, quid furca pejus magnare potestur?
Nonne vides furcas ipsos odiare sassinos (3),
Millantas (4) furcas meritant qui mille fiatas?
Forte putas bellam cosam piccare se stessum;
Nullos vidisti, nullos nec (5), Gnocche, latrones
Ire volunterum piccatum? Cancare! robbam
Perdere, poderos, filiolos atque moieram (6)
Possumus; at contum non mittit perdere vitam.
Parlemus d'altro; madesi (7) mihi porge cavezzam;
Fac sennum matti : caveas ne fare talopram (8).

GNOCCUS.

Si sennum matti facerem, mattissimus essem;
Sum deliberatus gozzum strozzare (9) navoltam (10),
Nec parles, quoniam mandas tua verba procellis
Irrita; proficiens pistacchium, littora sulcas (11),
Et liquidas tentas (12) accogliere (13) retibus auras.
Dextera orechia bibit, sed versat læva parolas;
Surdo verba canis, speras et prendere ventum.

MACCO.

Qui pro te robbam propriam vitamque gettarem (14),
Poco stimo malum pro te gittare parolas.

(1) Tu es fou; de *Pazzo*, en italien *Pazziaré*.

(2) Charbons ardents, *Bracia;* dans B, *Brazas*.

(3) Meurtriers, *Scassino*.

(4) Un nombre infini, *Millanta*.

(5) Peut-être *ne :* le point d'interrogation est dans le manuscrit.

(6) Femme, *Mogliera*.

(7) *Madiè sì*, explétif italien.

(8) B écrit en deux mots *tal opram*.

(9) Étrangler, *Gosso strozzare;* la leçon de B, *Stroncare*, nous semble préférable.

(10) *Una Volta*, Une fois.

(11) Tu crois amender le pistachier, et tu laboures le sable de la mer : c'est probablement un proverbe local.

(12) *cerchas*, dans A.

(13) *Accogliere*, Ramasser, Recueillir.

(14) *Gettare*, Donner; *Gittare* du vers suivant est une autre forme du même verbe qui signifie Perdre.

GNOCCUS.

Indarnum gracchias (1), indarnum dico: va viam.

MACCO.

Littera vis tandem fieri longissima?

GNOCCUS.

Certum.

MACCO.

Et godis tortum laqueo disrumpere collum?

GNOCCUS.

Audis.

MACCO.

Et tandem cornacchis (2) essere pastum?

GNOCCUS.

Sentis.

MACCO.

Et moriens ballettum fare per auras?

GNOCCUS.

Sinum (3)?

MACCO.

Et bavosam buccam torquere?

GNOCCUS.

Cosintum (4).

MACCO.

Et stralunatos (5) oculos monstrare?

GNOCCUS.

Davanzum (6)!

MACCO.

Liventem faciem, liventia bracchia, fusa
Viscera? Contradam totam pestare fetore
Et violare diem vitiato viscere purum?

GNOCCUS.

Sinum? si dico. Sinum? volo rumpere gozzum.

(1) En vain, *Indarno;* tu bavardes comme une pie, *Gracchiare.*
(2) *Cornacchia*, Corneille.
(3) Pourquoi pas? Oui!
(4) D'accord.
(5) *Stralunare*, Rouler les yeux; mais nous croirions volontiers à un jeu de mots; Creux, sans pupille dans leur orbite.
(6) Au plus tôt, *D'avanzo.*

MACCO.

Heu! ipsis fugiende lupis! buttande fossato (1)!
Terribili stratiande modo! privande sacrato (2)!
Denique penserus nullus te, Gnocche, tuorum
Tangit? Cui lassas pupillos, Pazze, fiolos?
Cui robbam; cui consortem, miserosque parentos,
Teque finalmentum? Casæ quis scribitur hæres?
Vis proprios natos panem cattare per uscios (3),
Dispersos poderos, pitoccorum (4) more per urbes?
Vis proprias carnes tecum mandare patrassum (5)?
Et post, de furca veniet quæ fama daverum?
Gloria quæ casæ lassatur? respice tandem
Teque tuosque simul; Misere (6), miserere fameiæ
Et miserere tui, qui projiciere (7) fossato
Indignus sacro corpus recoprire terreno.
Forsitan ad Stygios ibis, sive forsitan ancum (8)
Ibis ad Infernum : pensa, Poverone, tufattos (9)!
Pensa la, dico, benum; facile est calare deorsum,
Sed montare super (10)! Cappar (11)! Stentare besognat;
Sed nec stentando sævo scapulabis (12) ab Orco.
Horsu, tornemus casam; su! Gnocche, capistrum (13)
Casæ mitte tuæ. Pensas piccare! Bellopram!
Essere num velles Veneto pro boia (14) tesoro?
At tibi te stessum si piccas boia sarabis :
Ah! tibi ne, quæso, ne sis tibi boia medesmo.
Et qui pro centum mundis non essere velles,
Essere pro nihilo nolis! Capezza sassinis,
Non tibi debetur : capezzam prebe daquannum (15).

(1) *Buttare fossato;* Qu'on jettera dans un trou.
(2) Exclus de la terre sainte.
(3) Chercher aux portes.
(4) Mendiants, *Pitocco.*
(5) *Mandare patrasso*, comme *Mandar giù*, Ruiner, Abattre à terre.
(6) *miserere* dans les deux manuscrits.
(7) Peut-être *projiciende.*
(8) *Anche* ou *Anco*, Aussi; *atrum*, dans B.
(9) Des lieux bas et étouffés, *Tufato.*
(10) Il est facile de descendre en bas, mais monter en haut! *supra*, dans B.
(11) *Capperi*, Nargue! Je t'en donne! *cantar*, dans B.
(12) *Scapolare*, S'échapper.
(13) Il y a dans notre manuscrit *cerebrum*, mais le sens est clair; *cavezzam*, dans B.
(14) Bourreau, *Boia.*
(15) *porge daparum*, dans B.

Spectemus pocum; spectemus, dico, pochettum.
Forsitan ipse dies saldabit, Gnocche, feritam (1);
Dura remollescunt paleis et tempore sorba;
Nespola (2) dura die mitescunt : mespila dura!
Guarda mo (3), si Gnocchi poterit mitescere noia.

GNOCCUS.

Tu bene cicalas (4), doctorus et esse videris;
Sed cicala purum : cicicas nam carmina saxo (5).

MACCO.

Almancum facias moriturus, Gnocche, placerum,
Extremumque mihi prestes hunc, quæso, favorem.

GNOCCUS.

Quemnam? Dic.

MACCO.

Jura facias quam cerco dimandam.

GNOCCUS.

Dummodo fare queam, fabo; sta supra parolam.

MACCO.

Et potes, et legrus facies.

GNOCCUS.

Dic ergo quid optas.

MACCO.

Est mihi bottazzus (6) vinetti, Gnocche, rubentis,
Quod disamoratis (7) posset robare coradam (8).
Illius humore tazzæ (9) cum plena pianura est,
Saltitat (10) et brillat, brillando lumina fissat
Et rubet in vitro liquefacti more rubini (11),

(1) Fermera la blessure; *Saldare*, *Ferita*.

(2) Nèfle : c'est la forme italienne.

(3) C'est de bon italien, Maintenant: il y a dans A, *si te, Gnocche*, mais le vers serait faux.

(4) *Cicalare*, Bavarder.

(5) Probablement *cicalas* ; Mais tu bavardes en vain, car tu écris des vers sur la pierre; *Schicchcrare*.

(6) C'est la leçon de B, *Bottacio*, Flacon; *boccalus*, dans A : *Vinetto*, Petit vin.

(7) *Disamorato*, Indifférent; *Rubare*, Voler; *Corata*, Cœur.

(8) Nous insérons ici d'après B neuf vers, que le copiste de notre manuscrit nous dit y manquer.

(9) *Tazza*, Coupe; *Pianura*, Creux.

(10) *Saltitare*, Mousser; *Fissare*, Arrêter, Retenir.

(11) *Rubino*, Rubis.

Ac dicto citius spumas hinc inde dileguat (1)
Puri subtiliata (*sic*) meri vis fervida, qualis,
Cum sofiat, Boreas nubes straltare (2) per auras
Cernitur et cœlum late purgare serenum.
Sat sciosi (3) : nasum præstabis ad (4) ante bichierum,
Optabis totum fieri te, Gnocche, nasonem.
Piccantum (5) retinet pulcrum, garbumque galantum
Quod resuscitaret mortos; hunc, quæso, pochettum
Gustes ante tuum claudas quam corde fiatum (6),
Atque mei hoc portes extremum pignus amoris.
Vis rechem (7) chilo?

GNOCCUS.

Reca, juramina nolo
Fringere. Quid vino faciam piccandus adessum?

MACCO.

Attamen hanc primum lasses dum torno cavezzam,
Ne te gire viam fra tantum spasima cogant.

GNOCCUS.

Sum contentus; abi (8). Grandum sed porta fiascum,
Nam sitio certe, et vampat brusore fegaum (9).

(*Macco exit.*)

SCENA II

CIALDO *intrans;* GNOCCUS.

CIALDO.

Mille bonos, Signore, dies, et mille bonannos!
Dic, Rumpitestæ casam segnare potesses?

GNOCCUS.

Sic possum : volta (10) mandrittam, verte sinistram,

(1) *Dileguare*, Dissiper.

(2) Disperser, *Stralciare* et *Stracciare*.

(3) J'en ai dit assez, *Chiosare*.

(4) Sans doute une faute pour *ut*, dans le sens de Lorsque, Dès que.

(5) *Picante pulcro*, Piquant, Charmant; *Garbo galante*, Bon goût exquis.

(6) *Fiato*, le Souffle, et par métaphore le Sifflet; *reste*, dans B.

(7) *Recare*, Apporter; *Quilo*, Ici, ou peut-être *Dilo*, Dis.

(8) *habe*, dans A.

(9) La chaleur me brûle le foie, *Bruciore vampeggia fegato*.

(10) *Voltare*, Tourner.

Et post pochettum bandam (1) voltabis ad altram,
Post modo mamancam (2); tum plurimus ande delongum (3),
Et drittum, drittum per passus mille camines;
Denique cantonum fueris cum giontus (4) ad unum,
Forsiter urtando (5) poteris hic rumpere testam.

CIALDO.

Ah! Forasterum (perdones, quæso, Bonome!)
Tu male disprezzas (6).

GNOCCUS.

Non! Quæris rumpere testam;
Certe non potui melius monstrare pilastrum
Rumpere quo posses, nec tantum rumpere testam,
Sed collum petiis (7) etiam fracassare minutis.

CIALDO.

Non hoc dicebam testam me rumpere velle,
Sed Rumpitestæ mercantis quærere casam
Qui solet extremo robbas smaltire (8) Levanto.

GNOCCUS.

Oh! nunc te intendo; vadas, Fratelle, dirittum (9)
Caminesque viam quantam balestra pasaret
Discaritata quater, scaricata vel una scopetti (10);
Mox paulum torquens (11) gambas, camina dirittum;
Invenies piazzam, qua putti ludere saxis
Costumant; illic poteris retrovare levantum (12).

CIALDO *secum*.

Ut video, hic, quamvis annis carigatus apparet,
Moribus est mattus. Quis crederet esse mattezzam
In senibus? Tamen in senibus mattezza trovatur;

(1) *Banda*, Endroit.
(2) Du côté de la main qui te manque; *Andar*, Aller.
(3) Nous rétablissons le vers qui manque d'après l'autre manuscrit.
(4) *Giunto ad uno cantone*, Arrivé à un carrefour et à un angle.
(5) *Urtare*, Frapper avec force.
(6) *Dispregare*, Dédaigner ma prière, ma demande, et *Disprezzare*, Mépriser.
(7) *Pezzo*, Pièce; *pezzis*, dans B.
(8) *Smaltire*, Vendre.
(9) Nous rétablissons d'après B. deux vers que le copiste de notre manuscrit dit avoir été passés.
(10) *Scopietto*, Fusil.
(11) C'est la leçon de B; *torqueas*, dans A.
(12) Levant et Voleur; calembour emprunté à l'expression populaire *Andar in Levante*.

At quoniam seguitat me bertegiare (1) gazanus,
Intendet altrum se retrovasse gazanum;
Inter ferrantem res ibit atque baianum (2);
Cumque marinaro galeottus venit a lottam (3);
Et mihi de manibus nunquam, Missere, scappabis,
Quin prius agnoscas tantum crevisse nasonem. (*Alta voce.*)
Si quis sim scires, nunquam, Bonome, stafogiam (4)
Me berteggiando naso tirare voleres,
Nam, tibi sim quamvis stranerus, posso juvare
Qualcosam (5); nigra sub terra sæpe tesorus,
Sub trito et fusco latitat sapientia panno;
Et quamvis videas me sic andare ramengum (6),
Solum solettum contradam errare per istam,
Sum tamen astrologus Cialdo, si forte per aures
Cialdonis tibi nomen iit. Ego quæque fuerunt,
Quæ fuerint novi quantum fortasse qualaltrus,
Et scio quid ignis Saturni stella cagionet (7);
Qua (8) giusum, quando lasusum (9) jungitur illi
Stella Jovis; quid Mercurius cum Marte bagordet (10)
Cum simul aspiciunt nascentem in corpore fœtum;
Quid Venus ingeniis dictet; quas pectora curas
Accipiant, omnis cœli cum constitit ordo;
Quid paveant animi cum longo nubila tractu
Corripit, et populis seu (ceu?) prodigiale minatur
Sanguineis crinita comis; quæ bella tumescant (11),
Quas moneat clades, quæ regum funera monstret;
Quæ, quando, quantum splendore linea lunæ

(1) Mais puisque ce mauvais plaisant me poursuit de ses gausseries: *Gazzolone; Seguitare; Berteggiare*, Gausser.

(2) C'est la traduction latine d'un adage italien qui se dit en français : *A corsaire, corsaire et demi.*

(3) C'est encore probablement un dicton italien : Quand le galérien en vient aux mains avec le matelot.

(4) *Questa foggia*, De cette manière, Ainsi.

(5) *Qualche cosa*, En toute chose ; comme plus bas : *Qualche altro,* Tout autre.

(6) *Ramingo*, Vagabond.

(7) *Cagionare*, Causer.

(8) C'est la leçon des deux manuscrits; mais il faut probablement lire *Quid*.

(9) *Giu*, En bas; *La suso*, En haut.

(10) Ordonne, Règle : la racine italienne ne se trouve pas dans la langue littéraire.

(11) *tumescunt*, dans A.

Detrahat, ut fratris congressu (1) mœsta laborat,
Digressuque (2) rursus Dictinna recolligit ignes.
Tota mihi series astrorum denique sese
Explicat, et cœli natura repanditur omnis.

GNOCCUS.

Cancar, grandus homus! Nosti strologare daverum!
Tu parlas altum; cappar! non nuga, baionus (3).

CIALDO.

Nec strologare modo, verum fallacia noctis
Somnia vaticinor; nobis non irrita somni
Objicitur species, nec visi fallit imago.
Quin etiam sensus varios animosque bilingues,
Certus arcani exploro penetralia cordis,
Quo lateant occulta loco, quæ lucis in oras
Eruta lumen habent, quid curas pectore vellat.
Sæpe mihi sistit nocturnas Cynthia bigas (4);
Per me pelluntur, per me revocantur amores;
Per me cantatæ decedunt pectore curæ.
Carmine sæpe meo sopitur, sæpe veneno
Exuitur coluber, vestigia sæpe relabit
Innocuus, tactuque levi per colla pererrat.

GNOCCUS.

Maffe (5)! homus es bravus; perdones, quæso, splacerum (6),
Nam mihi pluris eris post hæc; at dicito, cur, si
Nascostas (7) cosas omnes divinare parasti,
Non Rumpitestæ trovasti tute magionem (8)?

CIALDO.

Hoc equidem potuissem etiam cognoscere per me,
Sed quia stranerus nec conosciutus amico,

(1) *Digressu*, dans A.
(2) *Congressu*, dans A; Dictynna, surnom de Diane, qui se trouve dans Ovide et dans Callimaque.
(3) *Baione*, Railleur.
(4) Les trois vers suivants ne sont pas dans l'autre copie et nous semblent interpolés :
In caput alta suum redierunt flumina; sæpe
Carminibus dimota meis quærceta vocavi
Montibus; annosas detraxi montibus ulmos.
(5) Ma foi! *Ma fè; Affè*, dans B.
(6) Déplaisir, *Placere* avec le *s* privatif.
(7) *Nascosto*, Caché.
(8) *Magione*, Maison.

Hac volui tecum ratione taccare (1) parolas,
Quem prius inveni, quo possem prendere linguam
Et citadinorum per te guadagnare (2) favorem:
Est mihi namque animus vestrum bazzicare paesum (3).

GNOCCUS.

Ben facis: at dicas, quoniam nascosta retrovas,
Num mihi nascostum posses retrovare pedocchium (4)?

CIALDO.

Sic possum; venias quanum.

GNOCCUS.

Non burlo (5), Bonhome;
Tu nimis es simplex; sed burlas mitto dacantum (6).
Num (7) mihi nascostam posses retrovare faccendam,
Quæ me matezza tantum stordescit (8) adessum
Quod, nisi retrovo, volo me piccare fra pocum?

CIALDO.

Quomodo si possum? Et possum retrovare faccendam,
Et possum sævum disperdere corde dolorem.
At qui (9) tu stessus volo quod nascosta retroves,
Dummodo fare velis quod dico.

GNOCCUS.

Fabo; di tostum (10).

CIALDO.

Sed quia furfanti (11) multos hoc tempore multi
Ciurmant (12), difficilisque datur credenza dabenis,
Provetur meus hic, Signore, valorus in altro,
Nec dabis ante mihi credenzam quam tibi provam
Qualcunam ostendam.

(1) Sans doute *Taccolare*, pris dans un sens actif à cause de sa terminaison, Bavarder des paroles.
(2) *Guadagnare*, Gagner.
(3) *Bazzicare paese*, Fréquenter votre pays.
(4) Adverbe macaronique, formé peut-être de *A pelo d'occhio*, A l'instant même; Cialdo entend *Pidocchio*, Pou.
(5) *Burlare*, Plaisanter.
(6) *Da canto* : Je mets les plaisanteries de côté.
(7) *Non*, dans A.
(8) *Stordire*, Étourdir, Bouleverser; *Adesso*, Maintenant.
(9) *Qui*, Maintenant; *Tu stesso*, Toi-même.
(10) *Tosto*, Vite.
(11) *Furfante*, Coquin.
(12) *Ciurmare*, Tromper, Attraper; *Ciarmant*, dans A; *Dabbene*, Homme de bien.

GNOCCUS.

Provam faciamus adunque!

CIALDO.

Et vide quam provam : quod chiedis (1) ipse medesmus
Aspicies, oculisque tuis ; tu, quære quid optas.
Vis laberintheos Minotauri cernere gyros (2)
Centimanumque gigam et (3) centimanum Briareum?
Gerionem triplicem? Vis vasta mole Typhoeum (4)?
Num Scyllam informem? Num sævas nosse volucres
Stymphalidas? Vis Hippolitæ discingere baltheum?
Vis Argonautas Sirenum carmine captos?
Medeam? Circem? Vis credita semina sulcis
Aesonidæ juvenis versis mox horrida telis
Agmina fraternis confundere prælia dextris?
Vis et tyrsigeni Bacchi spectare triumphos?
An mage busardi (5) mendacia vatis Homeri?
An potius Barbæ fundum explorare boccali (6)?
An decimam musam pueris quæ carmina dictat (7),
In seminario caprinis compta capillis (8)?

GNOCCUS.

Non volo talcosas : Merlini quæso capriccium
Nosse volenterum, Merlini dico Cocai
Cernere perbramo (9) matti fantasmata vatis.

CIALDO.

Gnaffe (10)! Malagevolam provam vis fare daverum :
Nam quasi possibilum non est retrovare capriccium
Merlini : mundos Leucippi Democritique,

(1) *Chiedere*, Demander; *bramas*, dans A.

(2) Nous laissons de côté un vers que n'a pas l'autre copie :
Vis Minotaurum serpentipedesque gigantes.

(3) Ce vers est certainement corrompu : il faut sans doute supprimer *et*, et remplacer *que* par *vel*. Il y a *Gygem* dans B, mais pour utiliser cette leçon il faudrait refaire entièrement le vers.

(4) *recta* et *Thifeum*, dans A : c'est le géant Typnee enseveli sous l'Etna.

(5) *Bugiardo*, Menteur.

(6) Probablement une polissonnerie.

(7) *Dictant*, dans A.

(8) Le copiste avertit qu'il manque deux vers; il n'y en a qu'un dans B, et il ne forme pas un sens complet :
Anne coreantem, superantem voce ranoc-
[chios.

(9) *Perbramare*, Désirer ardemment.

(10) C'est de bon italien; *Gnaffe*, Ma foi! *Malagevole*, Difficile.

Et Demogordi (1) cappam, Empedoclisque stivalos,
Et cinici nappum (2) Diogenis atque scudellam
Invenies citius quam pazza capriccia vatis (3).
Nam male Merlinus malefecit, dico sufactos (4),
Et procul a nostro distantiat ille paeso
Et miserum grandis colsit (5) disgratia, namque
Hunc (6) in bubonem transformavere capriccium
Pierides Musæ, sdegnatæ (7) scilicet illi,
Quod malcreatus scostumatusque fuisset (8);
Quod brancolanus (9) caminavit more briachi;
Quod Phœbum et suos vates asineschiter (10) ursit,
Spinserat (11) et pugnum in naso plantaverat Orphei;
Quod per dispectum (12) puras sturbaverat undas
Pieridum, et Pindum sotsopra miserat omnem;
Quod pappagallum (13) sacri mazzare Maronis
Auserat et Phœbi dulcem scordare (14) chitarram;
Quod dum strigliaret (15) goffus malmente chineam
Pegaseam, pellem traxit, zoppavit (16), et ultra
Quod bruttas (17) sparlare cosas, quod et absque faculta
Calliopes ficcare nasum (18) præsumpserat intra (19)
Illius cameram, et speculum bruttasset (20) ejusdem;
Denique quod magno chiasso (21) magnoque fracasso
More baionorum turbaverat Hipocrenem,
Quare Calliope in colleram (22) montata conochiam (23)

(1) *Demogorphi*, dans B.
(2) *Nappo*, Tasse.
(3) Le manuscrit avertit ici qu'il manque un vers qui ne se trouve pas non plus dans l'autre copie.
(4) *Sul fatto*, Sur le fait, Dans son poëme.
(5) *Cogliere*, Frapper; au prétérit *Colsi*.
(6) B, peut-être *Hoc : Illi*, dans A.
(7) *Sdegnato*, Indigné.
(8) *Scostumato*, Grossier.
(9) *Brancalone*, A tâtons; *Caminare*, Suivre sa route, Marcher.
(10) *Asinesco*, Asinalement; *Urgere*, Chasser; au passé *Ursi*.
(11) *Spignere*, Chasser; au passé *Spinsi*.
(12) *Dispetto*, Mépris.
(13) *Pappagallo*, Perroquet; *Macchiare*, Salir.
(14) *Scordare*, Désaccorder.
(15) *Strigliare*, Étriller; *Goffo*, Ignorant, Grossier.
(16) *Zoppare*, de *Zoppo*, Boiteux, Écloper.
(17) *Brutto*, Laid, Contrefait.
(18) *Ficcare naso*, Fourrer son nez.
(19) B; *intro* dans A.
(20) *Bruttare*, Déformer, Fausser.
(21) *Chiasso*, Tapage, et nous soupçonnons un jeu de mots (*Chiasse*); *Fracasso*, Vacarme.
(22) *Collera*, Colère; *Conocchia*, Quenouille.
(23) Nous pouvons encore suppléer par

Corripit et tantum testam (1) (s)chinamque chiocavit
Quod testam et schinam fregit, fregitque canochiam;
Nec sic maledicum ancora stratiare (2) refinat,
Nam povero propria spoliavit membra figura,
Et barbagiannum (3) fecit, gabbiaque serratum
Pro pappagallo misit donare Maroni
(Bernia Virgilio fertur portasse presentum);
Insuper et prædalam (4), tognam, cominamque cosamque
Musarum squataras musas misere bisuntas (5),
Ut barbagiannum musconibus atque tafanis (6)
Assidue pascant, et tendant retia grillis.
Et nunc in frottam (7) pichæ cuttæque gazzæque
Et pappagalli parnassides atque fanelli (8)
Et rosignoli gorgantes (9) gutture dulci
Spennachiant (10), faciuntque pilam, burlantque datornum.

GNOCCUS.

Deh! sventuratum (11) Merlini dunque capriccium
In barbagiannum canzavit (12) Calliopeia;
Et gabbia clausus mattis ludibria gazzis
Atque paesano (13) præbet trastulla Maroni.
Hoc equidem spectare velim.

CIALDO.

Spectabis adessum:
Ergo quæ dico puntinum (14) cuncta fiantur;

l'autre manuscrit à la perte des deux vers suivants.

(1) *Testa*, Tête; *Schiena*, Échine; *Cioccare*, Battre.

(2) *Straziare*, Maltraiter; *Rifinare*, Décesser.

(3) *Barbagianni*, Hibou; *Gabbia*, Cage; *Serrato*, Enfermé.

(4) *Predella*, Chaise percée. Les trois mots suivants désignent aussi sans doute des objets servant à des usages bas ou obscènes.

(5) Des pommes (*Musa*) coupées en quatre (*Squatrare?* ou peut-être pourries; il y a dans A *squattras*), ointes d'huile (*Bisunto*).

(6) *Tafano*, forme italienne de *Tabanus*, Taon.

(7) *Frotta*, Troupe; *Picchio*, Pic vert; *Cuttola*, Hochequeuė; *Gazza*, Pie.

(8) *Fanello*, Linotte.

(9) *Gorgheggiare*, Gazouiller.

(10) *Spennacchiare*, Arracher les plumes. Nous ne savons trop ce que signifie *faciunt pilam* : peut-être faut-il lire *pivam*, Sifflent; *Da torno*, Tour à tour.

(11) *Sventurato*, Malencontreux.

(12) *Cangiare*, Changer.

(13) *Paesano*, Pays, Compatriote; *Trastulla*, Amusement.

(14) *A un puntino*, A point, A l'instant : B a conservé la forme latine *punctinum*.

Nam si puntinum non fiant, cuncta ruinant.
Asside nunc giusum (hæc cæremonia namque bisognat) (1),
Et cappam supra sede meam (sic quippe fiendum est),
Despoliesque tuam cappam simul atque gabbanum (2),
Birrettam (3) ponas etiam, scarpasque davantum;
Nam mentem seguitare (4) nequis sic veste gravatus,
Et locus est strictus penetrandus et ardua sedes.
Nunc duo bendentur præcinctu lumina bendæ (5)
Ne male raccoltos (6) oculos disturbet imago.
Nunc geminos congiunge pedes; quæque vincula recta (7),
Nec mestierus erit (8) pedibus caminare, fereris.
Pene mihi effugit: gestas, dic, corpore ferrum?

GNOCCUS.

Non.

CIALDO.

Bronzum?

GNOCCUS.

Non.

CIALDO.

Stagnum (9)?

GNOCCUS.

Non.

CIALDO.

Aliudve metallum?

GNOCCUS.

Scutos alquantos porto, argentique monetas.
Importat?

CIALDO.

Multum; ponas, Signore, da bandam (10),
Namque gravant celères graviora numismata sensus.

(1) *Bisognare*, Être nécessaire.
(2) *Gabbano*, Sarrau.
(3) *Baretta*, Bonnet; *Scarpa*, Soulier.
(4) *Seguitare*, Suivre.
(5) *Benda*, Bandeau; nous rendons au vers suivant la place qu'il a dans B.
(6) *Raccolto*, Uni, Recueilli.
(7) Forme macaronique de *Recare*, Disposer, Arranger : *recto*, dans B.
(8) *visurus erit*, dans A.
(9) *Stagno*, forme italienne de *Stannum*.
(10) *Da banda*, De côté.

GNOCCUS.

Ergo tene.

CIALDO.

No; pone tuas, Missere, tra (1) gambas,
Nam venio tecum, nec debeo talia ferre.
Nunc stoppare (2) tuas deberes, Misser, orecchias
Et palmas ambas, ambos religare pedesque,
Et geminas turare (3) nares et stare supinus,
Cuncta suo secreta velim si fare rigore,
Sed satis est religare pedes, tu stessus orecchias
Occludas manibus quantum potes arctius, ut me
Carmina dicentem nequeas audire. Capisti?
Claude benum, dico, nec te, Signore, medesmum
Fallas; audiri nolunt quæ carmina canto,
Nil audita valent : nunc claude fideliter. Audis?

GNOCCUS.

Non.

CIALDO.

Oh! claude benum; si non audita fuissent
Verba, mihi nunquam vocem te audisse negares.
Quantum dico potes claudas : intendis? At audi,
Una tibi tolleranda manet res dura pochettum,
Nec fieri mancum (4) cœremonia tanta potebit;
Buffettos (5), Missere, decem toccabis avantum,
Ante manum quam dimoveas; post ibimus una,
Ibimus una ambo Parnassi ad culmina summi,
Ad barbaiannum Merlinum. Intendis? Orecchias
Fortiter obtures, fortissime, fortius, inquam.
Audis? Intendis? Sentis? Tibi cappa robatur (6).

GNOCCUS.

Quis cappam mihi latro rubbat?

(1) C'est de l'italien, Entre.
(2) *Stoppare*, Boucher; *Orecchia*, Oreille.
(3) *Turare*, Boucher.
(4) *Manco*, Imparfait.
(5) *Buffetto*, Croquignole; *Toccare*, Toucher, Recevoir; *Avanti*, Avant.
(6) *Rubare*, Voler.

CIALDO.

Non; dico, Signore,
Quod bene non claudas : volui probare cosintum (1)
Si bene claudebas. Deh! claude fideliter, inquam ;
Sin minus ipse tibi stoppabo prorsus orecchias
Ne tu (2) decipias incantum et carmina guastes.

GNOCCUS.

Orsu (3)! claudebo quantum queo fortiter.

CIALDO.

Ola!
Bursa tibi, tibi cappa volat; tibi latro birettam
Surripit. Auscultas? Intendis? Claude valenter.
Certe non sentit; nunc certe præda tenetur.
O Macheron (4), Macheron! tandem currive venisti.
Dicite Io Paean (5); Io carmina dicite Paean!
incidit in trapolas (6) vecchia foina meas.
Ergo spolietur et primum bursa rubetur,
et dum rubatur, prima buffetta datur.
Hæc biretta mihi datur; hæc tibi, Goffe, buffetta;
ista biretta mea, ista buffetta tea (7).
Ad barbaiannum, Barbaiannissime, curre;
buffa (8) galanta tibi, cappa galanta mihi.
Merlini cernes, Merlottus (9), matte capriccium;
hæc mea scarpa veni, pilula quinta seni.
Da mihi, da quantum mihi tollitur ocha (10); gabanum
da qua, Gabanus (11); to, tibi sexta manus.

(1) *Cosi*, Ainsi, avec une forme adverbiale latine.

(2) *te*, dans les deux manuscrits.

(3) Explétif italien.

(4) *Maccheroni*, Imbécile; *Curra* est un mot dont on se sert pour appeler les poules.

(5) Deux fois *pocam* dans A : peut-être J'empocherai, quoique *Poca* ni *Pocare* ne se trouvent pas dans l'italien littéraire.

(6) *Trapola*, Piége; *Vecchio*, Vieux; *Foina*, Fouine.

(7) Dans les deux manuscrits, par analogie à *Mea*.

(8) *Buffa*, Baie et Soufflet; *Galante*, Gentil et Agréable.

(9) *Merlotto*, Sot; peut-être *Matte* est-il une forme adverbiale; il y a *pazzum* dans B.

(10) C'est sans doute une locution populaire : *Ocha*, Oie, a un sens métaphorique dans plusieurs proverbes.

(11) *Gabbiano*, Imbécile; *To*, syncope de *Togli*, Prends.

Do (1) quod mantellum portabat hoc ravanellum:
non mihi cappa grevis (2), nec tibi buffa levis.

GNOCCUS.

Pofar (3)! San puccius, chioccas tu fortiter: ola!

CIALDO.

Do! Deh! Sed nolo nunc blasphemare. Sturasti (4).
Omnia quæ feci jam disperiere maloram!
Audisti nullam?

GNOCCUS.

Nullam! No, dico daverum;
Sed nimium, Fradelle, manus tua pesat omei (5).

CIALDO.

Hoc dixi tantum durum, Missere, futurum;
Ante tibi verum claudantur rursus orecchiæ.
Cætera perficiam quæ restant; claude valenter.
En cappa, en scarpæ, scarsella (6), biretta, gabanum;
Septem buffettis sodis (7) res quinque coemi.
Est nova cappa, novæ scarpæ, scarsella tumescit;
buffetis octo tasca (8) repleta valet.
Solvatur novo tartuffola (9) nona gabano!
at decimam buffam non tibi, Goffe, dabo.
Merlinum, Merlotte, vides; angazza (10) gazanum:
en barbaiannum, Barbajoanne (11); vale.

(1) *To*, dans B; *Mantello*, Manteau; *Ravanello*, Navet.

(2) *Greve*, Lourd et Fâcheux.

(3) *Poffare*, Ah! bon Dieu! *San puzzo*, Sans malhonnêteté; peut-être Sans fermer la main, *Pugno*; B écrit en un seul mot *sampuzzius*: ce serait alors un adverbe au comparatif, Plus doucement, emprunté à quelque patois.

(4) *Sturare*, Déboucher.

(5) *Ome!* Hélas! et *Omei*, Gémissements: *hormai*, *Oramai*, Maintenant, dans B.

(6) *Scarsella*, Bourse.

(7) *Sodo*, Solide.

(8) *Tasca*, Poche.

(9) *taratufala*, dans A.; nous avons préféré la leçon de l'autre manuscrit, qui se retrouve dix vers plus bas: ce mot signifie certainement Soufflet, mais nous en ignorons l'origine.

(10) Probablement Regarde; *Aga*, en patois normand, mais nous ne connaissons que *Agazzare*, Faire enrager; de *Gazza*, Pie: on en avait formé aussi *Gazzolone* et *Gazzerotto*, Sot, Niais.

(11) *Barbagio*, Vieux radoteur; mais le sens de la racine s'est mieux conservé dans *Barbalochio* et *Barbandrocco*, Sot, Stupide.

SCENA III.

GNOCCUS *solus*.

Cur non buffettam decimam das? Quæso, fac prestum :
Anni mille parent, dum non ad culmina Pindi
Ad barbaiannum venio; da, quæso, buffettam.
Quid facis? Ah! prestum, quæso; su prestiter ola!
Quid, precor, indusias (1)? Prestum! sed forte bisognat
Expectare parum : nimium badatur (2) adessum.
O! nimium hæc decimi tardat tartufula pugni;
Forsitan incantus tantum tardare comendat :
Spectemus (3) quantum incantus spectare rechiedit.

SCENA IV.

MACCO, STRUFFOLUS, GNOCCUS, RAVIOLUS.

MACCO.

Struffole!

STRUFFOLUS.

Misserum!

MACCO.

Doh! Possis rumpere collum!
Quid badas? Prestum porta, Furfante (4), fiascum.

STRUFFOLUS.

Specta finatantum vinum quod (5) saggio pochettum.

MACCO.

Quid dicis?

STRUFFOLUS.

Dico, bicchierum (6) sciacquo pochettum.

(1) *Indugiare*, Différer; *Presto*, Vite.
(2) *Badare*, Tarder : il y a dans A *spectatur*.
(3) *Aspettare*, Attendre; *Richiedere*, Exiger.
(4) *Furfante*, Coquin.
(5) *Finattanto che*, Jusqu'à ce que; *Saggiare*, Goûter.
(6) *Bicchiere*, Verre; *Sciacquare*, Rincer.

MACCO.

Non audis? Sbriga (1).

STRUFFOLUS.

Proh! vinum dulce! Sed hoime!
Trincavi (2) troppum fiascum; nam pene votatum est;
Pro vino mittatur aqua, hæc usanza (3) jottonum!

MACCO.

Non video Gnocchum : nimium sum forte moratus;
Certo fra tantum piccatum Gnoccus abivit,
Smarritas (4) claves dum clausi quæro celari,
Et marzapanum (5) spetialis mittere tardat.
Gnocche, ubi stas? Qua nunc pendes ex arbore, Gnocche?
Gnocche, meæ plus dimedio fradelle coradæ (6).
Tandem malgradum (7) Macconis, Gnocche, moristi?
Gnocche, mihi dulcis; Gnochissime, Gnocche fradelle;
Gnocche, meus Gnocchus, quo non est Gnocchior altrus!
O! me scontentum (8) Macconem! Quo mihi vita
Sine te, Gnocche, manet? Num te, Fradelle, piccasti?
Gnocche, solamentum (9)! Macconem ancora fogasti;
Fradellum, frater; sorellum (10), Gnocche, sorellus.

STRUFFOLUS.

Ecce tibi fiascum, et ciathum delicate sciacquavi.

MACCO.

Et ciatum, et fiascum poteris portare dedentrum (11);
Gnoccus namque meus gambas (12) calzasque tiravit.

(1) *Sbrigare*, Se dépêcher.
(2) *Trincare*, Lamper; *Troppo*, Trop; *Votare*, Vider.
(3) *Usanza*, Coutume, Habitude; *Ghiottone*, Gourmand : il y a dans B *colunum*, de *Colono*, Laboureur, Gourmand.
(4) *Smarrito*, Égaré; *Celliere*, Cellier.
(5) *Marzapane*, Massepain; mais il avait sans doute un double sens; *Speziale*, Épicier, Apothicaire.
(6) *Corata*, Ce qui touche réellement au cœur; *Fradelle* est encore un jeu de mots; *Frattaglie*, Fressures.
(7) *Malgrado*, Malgré.
(8) *Scontento*, Désespéré.
(9) Probablement Ma joie, du latin *Solamen*, qui sera resté dans quelque patois; *Fogare*, Voler comme en italien, peut-être dans les deux sens du français, ou du vieil italien *Foggire*, *Fogare*, Fuir.
(10) *Sorella*, Sœur; Tu m'étais plus qu'un frère par la tendresse; mon sœur, Gnoccus, tu as volé ton sœur.
(11) *Dentro*, Dedans, avec le redoublement de la préposition, si fréquent dans les langues du moyen âge.
(12) *Gamba*, Jambe; *Calza*, Bas; *Tirare*, Tirer. On dit aussi dans une espèce de français : il a tiré ses guêtres.

Heu! miserum Gnoccum! Quo nunc leccabilis (1) ille,
Ille saporitus, saporitior ille sapore,
Dulcior atque sapa (2), ricotta bianchior ipsa,
Morbidior (3) pluma, pancotto frollior ille,
Ille galantomus, zuccaro (4) zuccarissimus ille!
Quo nunc ille (5) loco? Quo pendula membra gittavit?

GNOCCUS.

Ola! Quid indusias? Veniat tibi fistula! prestum,
Da tandem buffam decimam; da prestiter, inquam.

MACCO.

Parlantem videor Gnoccum sentisse daverum.
Struffole, vade lanum : de Gnocco quære raguaglium (6).

STRUFFOLUS.

Per cortesiam dicas *Misere;* saperes
Pues valamedios (7). Quæ standi foza? Quis hic est?
Paret, non paret.

GNOCCUS.

Decimam da denique buffam.

STRUFFOLUS.

Est dessus (8), non est dessus. Ser Gnocche, quid hic stas?
Es tu, Gnocche? Mihi responde, Gnocche. Mo (9) certum
Gnoccus erit; Gnocco tamen ore somigliat (10) (ille);
Gnocche senex; Struffolo responde, Gnocche, vocanti!
Tu mihi non parlas!

GNOCCUS.

Tandem da, quæso, buffettam.

STRUFFOLUS.

Est certe Gnoccus; Gnoccus, gnocchissimus ipse est.

(1) *Leccare*, Lécher.
(2) *Sapa*, Moût; *Ricotta*, Argent affiné, ou peut-être Fleur de Farine; *Bianco*, Blanc.
(3) *Morbido*, Moelleux; *Pancotto*, Bon pain (pain cuit); *Frollo*, Facile à manger.
(4) *Zucchero*, Sucre.
(5) *illi* et *loco tuo*, dans A; nous avons suivi les leçons de B. *Gittare*, Lancer (lancer dans l'éternité), Attacher.
(6) *Ragguaglio*, Nouvelle.
(7) C'est de l'espagnol corrompu *Vale me Dios! Foggia*, Manière; l'autre manuscrit a conservé la forme italienne.
(8) *Desso*, Lui-même.
(9) *Mo*, particule négative; il a conservé dans B son sens ordinaire, Maintenant : *mo ne tum*.
(10) *Somigliare*, Ressembler.

Verum ubi mantellum, scarpæ, biretta, gabanum?
Cur oculos claudit? Cur turat orecchias (ille)?
Qua geminos dic, Gnocche, pedes cagione (1) ligasti?
Quæ standi foza hæc? Cur non responsa remandas (2)?

GNOCCUS.

Da mihi, da buffam reliquam; da cancare buffam.

STRUFFOLUS.

Quas buffas vult? Quid sognat? (3) Quid, Gnocche, matteseis?

GNOCCUS.

Deh! Buffam tandem, su (4)! buffam denique chiocca.

STRUFFOLUS.

Certe pazzescit (5), freneticat iste profecto.
O! poverome senex, piazzæ portande columnæ (6)!

MACCO.

Struffole, quid dicit de Gnocco Pantalon (7) iste?
Trovasti Gnoccum?

STRUFFOLUS.

Gnoccum, Missere, trovavi;
Sed non trovavi.

MACCO.

Contradictoria parlas.
Parla categorice : trovasti, Struffole, Gnoccum?

STRUFFOLUS.

Trovavi, dico; rencrescit (8) at esse trovatum.
Imo est ille tuus, nec est tuus ille fradellus.

MACCO.

Tu, puto, zurlasti (9); responde, dico, dirittum :
Trovasti Gnoccum?

(1) *Cagione*, Raison.
(2) *Rimandare*, Renvoyer dans ses deux sens.
(3) *Sognare*, Rêver; *Mattegiare*, Extravaguer.
(4) *Su*, Courage!
(5) *Pazzeggiare*, Battre la campagne; *Freneticare*, Affoler.
(6) Il y avait probablement sur une place une colonne où la police faisait attacher ou renfermer les fous jusqu'à ce que leur famille les eût réclamés.
(7) *Pantalone*, Vieil imbécile et Vénitien.
(8) *Rincrescere*, Être fâché : *ut*, dans A.
(9) *Burlare*, Plaisanter, avec le zézaiement du patois vénitien.

STRUFFOLUS.

Trovavi.

MACCO.

Dic, ubi?

STRUFFOLUS.

Nusquam.

MACCO.

Pur, ibi si capio bastonum, Furcifer, unum!

STRUFFOLUS.

A mi sta foza, ah! Vis dorsum fuste doleri.

MACCO.

Dic, ubi stat Gnoccus?

STRUFFOLUS.

Ad piazzam dico columnæ (1).

MACCO.

At modo dicebas hic te vidisse, Busarde.

STRUFFOLUS.

Dicebam et dico, et piazzam tenet ille columnæ;
Et mihi ne credas, crede tibi, Macco, medesmo.
Assidet illuc Gnoccus tuus ille fradellus;
Namque tuo exivit Gnocco caput extra berettam (2)
Et veluti fumus cerebrum scapolavit (3) in auras.

MACCO.

Ergo diventavit (4) mattus.

STRUFFOLUS.

Mattissimus.

MACCO.

Ain' tu?
Parcius ista (5) viris tamen objicienda memento.

(1) *columnam*, dans A.
(2) Le vers suivant est corrompu :

Et velut in fumuo cerebrum spiravit in auras;

nous le remplaçons par la leçon de l'autre manuscrit.
(3) *Scapolare*, Fuir, S'échapper; *scapolitavit* dans le manuscrit, mais le vers serait faux.
(4) *Diventare*, Devenir.
(5) Le pronom démonstratif avec un jeu de mots; *Istare*, Importuner : *os ta*, d'*Ostare*, dans B.

STRUFFOLUS.

Si non est mattus, nasum mihi tolle denetto (1).

MACCO.

Si non est mattus toto snasabere (2) naso. (*ad Gnoccum*).
Es tu Gnocche? Quid hic in humo stas, Gnocche, sedutus (3),
Sic pedibus vinctus, zona sic lumina cinctus,
Sic in farzetto (4), sine scarpis atque biretto?
Ola! Surge susum (5), pudicitiæ magna levanta.

GNOCCUS.

Vis tolgam (6) dovine manus? Cur ultima mancat
Pillula? Buffettam quando veniemus ad istam?
Dicas plus fortum (7) quo verba bibantur orecchia,
Aut quia turatas nequeunt transire per aures,
Almancum patulas per nares mitte parolas (8).

MACCO.

Struffole, quid dicit?

STRUFFOLUS.

Quid dicit? dico, matescit
Et se per nasum pensat audire parolas.

MACCO.

Admoveas patulis narinis (9), Struffole, fiascum;
Forte revenibit (10), vini recreatus odore.

STRUFFOLUS *secum*.

To! vide quest' altrum vino revocare cerebrum
Se pensat! (*alta voce*) Savio (11) si tollunt vina saperum,
Quomodo vis matto reddant?

(1) *Di netto*, Tout à fait; *Tolle*, Prends, et par suite Pince, signifie aussi Enlever.

(2) *Snasare*, de *Snasato*, Qui est sans nez.

(3) *Sedere*, Être assis, et *Sedurre*, Tromper, Attraper.

(4) *Farsetto*, Pourpoint.

(5) *Susum*, En haut, Debout; *Levanza*, Soulagement, Secours.

(6) *Togliere*, Oter, au subjonctif *Tolga* : *dovine*, sans doute Ici, Maintenant, de *Dove*; nous le retrouverons tout à l'heure; *daverum*, *Dovero*, dans B.

(7) *Forte*, Fort, A haute voix; *Orecchia* signifie aussi Tasse en forme d'oreille.

(8) Nous rétablissons d'après l'autre manuscrit deux vers que le copiste dit manquer.

(9) *patulas per nares*, dans A.

(10) *Rivenire*, Reprendre ses sens.

(11) *Savio*, Sage; *Sapere*, Savoir, Bon sens.

MACCO.

Da, dico, fiascum (1).

Admoveas!

STRUFFOLUS.

Fretta (2), fretta te, Gnocche, fiascum.

GNOCCUS.

O! mihi de vino sapiunt tua verba daverum,
Maide! Suavis odor vini! Dic, Strologe, sæpe
Istas vinosas dic, inquam, sæpe parolas.

MACCO.

Quid forsennatus (3) sta guisa, Gnocche, bagordas?

GNOCCUS.

Strologe, grandus homo es; jam credo, videbimus illum
Barbaiannonem; jam credo, videbo capriccium
Merlini : naso saporitas (4) redde parolas.
Dulcia si tantum tua verba, quid facta sarabunt (5)?
Ad barbaiannum, ad Merlinum vado Cocaium.

STRUFFOLUS.

Ben! tibi quid paret? Dico, Missere, dirittum?

MACCO.

Et video et stupeo : nimio fortasse dolore
Perdidit hic sensum. Deh! portes, Struffole, dentrum.
Gnocche miser, sgratiate (6) Senex, crede vecchiaiæ!
Iste poverellus vaguatu dottorare potebat (7);
Cum jovinellus erat cophinum et senni casa portabat (8),
Et modo cervellum vecchius divenutus amisit.
Struffole, fer dentrum; medicum retrovare besognat,
Mesterumque (9) facit aliquam præparare bevandam.

(1) Nous empruntons encore le vers suivant à B.

(2) *Fretta,* Vite; *Frettare,* Frotter.

(3) *Forsennato*, Fou; *sta*, contraction habituelle de *Esta*, Cette; *Guisa*, Manière; *Bagordare,* Déraisonner : *matescis*, dans B.

(4) *Saporito*, Savoureux.

(5) *Saro*, Serai, avec la terminaison latine *abo*.

(6) *Sgraziato*, Infortuné; *Vecchiaia*, Vieillesse.

(7) Pouvait prendre le bonnet de docteur, même dans ses distractions ou divagations: *va qua tu segnare*, dans A.

(8) Il portait avec lui la corbeille et les boîtes du bon sens ou du séné.

(9) Sans doute *mestierum : messerum*, dans A; *Fa mestiere*, Il faut; *Bevenda*, Potion.

STRUFFOLUS.

Non ego solus eum potero portare; pesantus (1)
Est nimium. Aiutum (2)! Aiutum! Raviole; da bassum.
Huc, Raviole, veni. Aiutum! Bufalone (3), camina.

RAVIOLUS.

Eccome qui (4) prestum; mihi quid, Missere, comendas?

MACCO.

Aiutes Struffolo Gnoccum portare de dentrum.
Ad medicum vado; lectum coricate (5) de sopro.

STRUFFOLUS.

Aiosa (6), susum! Aiosa, Raviole, valenter.

RAVIOLUS.

Mo cancar! pesat troppum hæc gatta morta (7).

GNOCCUS.

Dovine
Jam sublime feror, nec dena (8) buffetta venivit.
O! mancum malum guadagnata est una bufetta!
En ad gufonem (9); nunc te, Merline, videbo.
Cancar! abellasium (10), nec me stroppietis. Adessum
Ad barbaiannum, ad Merlinum vado Cocaium.

RAVIOLUS.

O! mazzoccone (11) nimis! Mens o nimis absque cerebro!
Ad quem Merlinum? Quam fers, Merlotte, beccatam (12)?
Cur non hormaium mentem sensumque reprendis?
Quando retornabis casam (13), quandoque pigliabis
Sentimentum aliquod, quando aguzzaberis (14) unquam,

(1) *Pesante*, Lourd.
(2) *Aiuto*, Aide; *Baggio*, Appui, Renfort, et Basse.
(3) *Bufolone*, Gros buffle et Lourdaud; *Camminare*, Venir vite, et en latin Bâtir un four.
(4) C'est de l'italien : Me voici.
(5) *Coricare*, Coucher.
(6) *Aguzzare*, S'évertuer; *Suso*, Hardi!
(7) *Gatta morta*, Chattemite.
(8) La dixième, dans quelque patois, ou par analogie à *Undenus* et *Duodenus*.
(9) *Gufo*, Hibou.
(10) *A bell' agio*, Commodément, Doucement.
(11) *Mattocone*, Grand fou, avec le zézaiement vénitien.
(12) *Beccata*, Coup de bec et Piqûre : Quel oiseau, Jeune merle, t'a donné un coup de bec; nous disons en français : Quelle mouche t'a piqué, Imbécile.
(13) *Ritornare*, Retourner, dans tous ses sens : il y a encore ici un jeu de mots; *casæ*, dans B; *Pigliare*, Reprendre.
(14) Quand tu retrouveras quelque esprit

Grossolane, aliquis forsan ciurlabit (1) amicum
Ex his qui corde strappatas (2) mille mererent
Ogn'horam (3), aut palmis triginta scribere pennæ,
Aut in berlinam (4) chiovatum mittere collum,
Aut mercadanti nave macinare (5) molinum (*Exit*).

ACTUS SECUNDUS.

SCENA PRIMA (6).

CIALDO *solus*.

Nunc ego daverum possum bazzecare (7) paesos;
In cremesinum (8) tristum me mamma creavit.
Ille Mamaluccus postquam tulit ore beccatam (9),
Ivi ad Judeos toltas pro vendere robbas (10),
Ne reconosciutus furcas de more basciarem (11),
Aut ad berlinam almancum dura ova catarem (12),
Sanguine cum (13) proprio facerent quæ tincta frictatam.
In tasca (14) scutos inveni pene ducentos;
Cambiando (15) robbas guadagnavi quinque ducatos :
Non male perdidimus giornatam (16), namque susinos

(*Aguzzare*), Gros hébété (*Grossolano*), il se trouvera quelqu'un pour attraper un de ces compagnons qui...

(1) *Zurlare*, Bafouer, Attrapper : les deux manuscrits ont certainement par erreur le verbe au passé.

(2) *Strappata*, sans doute Coup de fouet avec un jeu de mots.

(3) *Ogni hora*, A toute heure. *Écrire avec la plume de trente palmes* désigne, sans doute par une métaphore populaire, le supplice de l'estrapade.

(4) *Berlina*, Carcan; *Chiovato*, Cloué, Attaché.

(5) Moudre au moulin d'un navire marchand; Ramer sur une galère de commerce.

(6) Il y a dans dans la seconde copie *Panzata* 2ᵉ, *Scudella* 1ᵃ, Second service, Premier plat.

(7) *Bazzicare*, Fréquenter.

(8) *Cremisino*, Cramoisi, ou le Crémonais; *Tristo*, Pauvre et Fourbe;

(9) *Beccata*, Becquée et Coup de bec.

(10) *Roba*, Habit.

(11) *Bassare*, Abaisser, et *Basciare*, Baiser : naguère encore dans les écoles on embrassait les verges quand elles avaient fait leur service.

(12) *Cattare*, Capter, Obtenir.

(13) *que*, dans A : *Frittata*, Omelette.

(14) *Tasca*, Poche.

(15) *Cambiare*, Troquer.

(16) *Giornata*, Journée; *Susina*, Prune, *Récolte* et un diminutif de *Sugo*, Suc, Essentiel.

In multos menses buscavimus (1) absque fatiga;
Et quoniam quosdam vidi parlare fra secum
De sene, quem vafrina dudum ciurmavimus arte;
Qui cum cordoglio (2) casum parlando dolebant,
Mattelicam veluti noster caminasset amicus.
Mens aliud nunc garbulium (3) mihi pectore versat,
Et nisi me plantas (4), nisi me, Fortuna, sassinas,
Hanc ego befanam (5) melius ciarmare sequebor.
O! quam tondus (6) erat! Quam sursum cuncta succhiabat!
Omnia quam belle goffantus (7) dicta bibebat!
Nunc igitur, quoniam reperivi molle terrenum (8),
Et pro ficcandis (9) est optima terra carotis,
Et quoniam currit nobis Fortuna deretum (10),
Arripiam (11) ne terga mihi voltata (12) revoltet
Et post voltatam nequeam chiapare (13) capillis.
Ergo, dum frontem monstrat, ferranda fra tantum est
Quid faciat nobis mesterum; testa grattetur!
Cialdo, pensa benum! non est hæc pulcra trovata.
Immo sit appuntum : melius. Sic forte? Nientum.
Quid si sic faciam? Riusciret forsitan; ah! non,
Non, cancar! Nimium te, Cialdo, cappar! arrischias (14).
At quid erit tandem? Videas, non miga (15) ballotta;
Omnis tonda (16) venit. Quid portat forte venibit;
Alea buttetur (17)! Magno nam magna parantur;
Aut piccandus eris, vel eris fortasse ricandus (18):

(1) *Buscare*, Chercher et Récolter; *Fatica*, Fatigue.
(2) *Cordoglio*, Affliction extrême.
(3) *Garbuglio*, Fourberie.
(4) *Piantare*, Abandonner; *Assassinare*, avec une apocope.
(5) *Befana*, Béfana et Marionnette ; *Ciarmare*, Charmer, Ensorceler, et peut-être *Ciurmare*, Attraper.
(6) *Tondo*, Rond et Bête.
(7) *Goffante*, l'Animal.
(8) *Terenno*, Pays.
(9) *Ficcare*, Cultiver; *Carota*, Carotte et Tromperie.
(10) *Diritto*, Tout droit, En face.
(11) *Accipiam*, dans A.
(12) *Voltare*, Tourner; *Revoltare*, Retourner, Détourner.
(13) *Chiappare*, Saisir.
(14) *Arrischiare*, Aventurer.
(15) *Miga* est ordinairement une négation explétive, mais il doit avoir ici un autre sens : Ce n'est pas une loterie sans conséquence.
(16) *Tondo* : Tout billet sort. Peut-être ce qu'il porte sortira-t-il.
(17) *Buttare*, Jeter, Lancer.
(18) *Riccare*, Enrichir.

Ad manicas (1) ergo, ne me Fortuna morantem
Destituat : multo infingardis (2) otia constant,
Utque comenzatum est, manigetur (3) fraude matassa.
Sed qua (4) brigata pian pianiter piano (5) venit (6);
Magna videntur invicem de re (pro)loqui.
Hic ex insidiis captentur verba!

SCENA SECUNDA.

PAPARDELLUS, MACCO, CIALDO, STRUFFOLUS, VERMICELLUS, GNOCCUS.

PAPARDELLUS.

Tamen ne,
Ser, Gnocco vestro cerebrum pazzedine mancat,
Vix credo : nam bile nigra non ille redundat;
Quæ cum fervescit nimium, mandare deforam
Sæpe solet cerebrum, veluti brodum (7) extra pignattam,
Cum fervere nimis dibalzat (8) flamma bullorem.

MACCO.

Tantum est, Ser medicus : Gnoccus fuit ille notaris (9)
Doctior, ille senes traditori (10) sporta saperi.

PAPARDELLUS.

Miror, strabilior (11). Facias calare da bassum (12),
Si calare potest.

(1) *Manica*, Fourneau, et *Manico*, Manche d'un outil; littéralement : A l'œuvre!
(2) *Infingardo*, Paresseux.
(3) *Maneggiare*, Manier et Gouverner; *Matassa*, Écheveau et Affaire embrouillée.
(4) *quid*, dans A; *Brigata*, Troupe.
(5) C'etait une locution populaire. On lit dans une chanson de la Campagne de Pistoie publiée par Paganini, *Per le Nozze Morelli-Pierantoni Lettera*, p. 5 :

Quando a letto vo la sera,
viene d'angeli una schiera...
due mi copron pian pianino,
due mi svegliano al mattino.

(6) Nous supprimons un vers, au moins très-corrompu et complétement inutile au sens, qui manque dans l'autre copie :
Quo vix obesam promovent alvum senes.
(7) *Brodo*, Bouillon; *Pignatta*, Marmite.
(8) *Sbalzare*, Jeter, Lancer; *Bullore*, Ébullition et Colère.
(9) *Notare*, Notaire.
(10) Cette leçon inintelligible se trouve dans les deux copies.
(11) *Strabiliare*, S'émerveiller.
(12) Descendre en bas et Aller par le bas.

MACCO.

Poterit : nam cætera sanus
Et salvus, cerebro tantum sua testa laborat.

CIALDO *secum.*

Pocum [te] certe malum, paret dixisse nientum.

MACCO.

Struffole!

STRUFFOLUS *secum.*

Malannum! Semper dum bibo pochettum
Se qualcuna mihi disgratia parat avantum.

MACCO.

Struffole, non audis? Gnoccum portate de giusum (1)
Misser lo medico propter monstrare : su prestum!

PAPARDELLUS.

De qua re parlat?

MACCO.

Nequeo recapare (2) nientum
De barbaianno quodam; tam sæpe dimandat
Ut buffetta sibi bussetur (3), clausus orecchias,
Lumina bendatus circum pedibusque ligatis.

CIALDO *secum.*

Certe de nostro secum macherone ragionat.
O bellam truffam (4)! doh! furbum, Cialdo, sollennem,
Finum (5), trincatum! Pro pazzo dunca spacciatur!
O! piccionem (6) pelabbis, Cialdo, polastrum!
Non capio pellem (7); nimie forsenno legrezza,
Et dubito alterius fieri pazzedine pazzus.

PAPARDELLUS.

At solet hoc morbo tentari?

MACCO.

Qualche pochettum

(1) *Giuso*, En bas.
(2) *Recapare*, Comprendre.
(3) *Bussare*, Frapper.
(4) *Truffa*, Fourberie.
(5) *Fino*, Achevé; *Trincato*, Rusé; *Dunque*, Donc.
(6) *Piccio*, Niais et Pigeon; *Pelare*, Plumer; *Pollastro*, Poulet.
(7) Je suis transporté de joie; littéralement Je ne tiens pas dans ma peau.

Ad certos punctos lunæ svanire (1) soventer
Ille solet, cerebrumque simul mandare brodettum (2);
Nec Gnoccus solum, verum moiera, fioli,
Et sguattari (3) sguattaræque domus, et tota fameia.

CIALDO *secum.*

Et nati natorum et qui nascentur ab illis.

MACCO.

Ad punctos illos (4) scemonitis essere sembrat.
Quare non illum, Ser Papardelle, medebis (5)
Peste solamentum, verum Gnoccumque (6) domumque,
Servitios binos uno facture viaggio,

PAPARDELLUS.

Sic igitur fiat! Jubeas portetur urinal (7).

MACCO.

Vermicelle, reches (8)! Eccum tibi Gnoccus.

VERMICELLUS.

Adessum.

GNOCCUS.

Ola! ferte pian, pianum, pian, pianiter. Ola!
Oh! quam pulcra cosa! Oh! quam pulcrum andare cosintum!
Strologe, parnassum quando veniemus ad istum?
Merlinum quando, quando monstrabis aloccum (9)?

CIALDO *secum.*

Ah! ah! non miras! O pulcram certe faccendam!
Ah! ah! vix teneor, saliunt præcordia risu.
Guarda piccionem! nondum sturavit (10) orecchias
Et seguitat (11) nobis puram præstare credenzam.

GNOCCUS.

Strologe, ne lasses : intendis? Ferte bellasum (12),

(1) *Svanire*, S'évaporer.
(2) *Brodetto*, Mélange de choses hétérogènes, Ripopée : nous dirions en français de la Fumée.
(3) *Guattero*, Marmiton; *Famiglia*, Maisonnée.
(4) *ille*, dans A; *Scemo*, Décours, avec la terminaison en *itis* des maladies, *Bronchite*, *Méningite*.
(5) *mederis*, dans A.
(6) C'est la leçon des deux copies; mais il faut probablement écrire *gnoccum* de *Gnocco*.
(7) *urina*, dans A.
(8) *Recare*, Apporter,
(9) *Allocco*, Gros hibou.
(10) *Sturare*, Déboucher.
(11) *Seguitare*, Continuer.
(12) *Bellamente*, Doucement.

Et centum dico : Pianum! Cum mille diablis
Vultis, credo, meum caput fracassare : ne verum?

CIALDO *secum.*

Va pur ibi : cernes sed bursam, Gnocche, votatam.
Verum spectemus (1) quam turlulus iste recettam
Messer lo medicus de goffis fare commendat.

PAPARDELLUS.

Est aliquantillum pulsus debolitus (2) : apenam
Saltitat, et forsan virtus scapulavit in auras
Cum cerebro.

GNOCCUS.

Oh! pulsum cur toccas, Strologe? dicas!
Non odo; dicas fortum. Vis denique sturem
Auriculas?

CIALDO *secum.*

Nollem certe; nam cuncta malorum
Andarent: pazzus nunc gustat (3) certe menestram.

GNOCCUS.

Quando vis sturem moneas mihi dando buffettam.

CIALDO *secum.*

Sic faciam; certe timui ne panderet aures.

PAPARDELLUS.

Credo, Macco, senis morbum vidisse davanzum.
Huic nimis cerebrum pro subtilitate svaporat
Et tenuis veluti fumus dileguascit (4) in auras,
Humore quoniam mancat sua testa tenaci.
Inde fit ut velox extra capriccius allogget (5)
Et subtile nequit casam remanere cerebrum.
Hæc igitur memor, condas sub mente recettam,
Nec Papardellum credas dictare, sed illum
Hippocratem, regum qui cantara (6) plura nasavit.

(1) *scoltemus*, dans B : nous ne savons ce que signifie *turlulus*, *turtulus* dans B.
(2) *Debolito*, Débilité.
(3) *guastat*, dans B; *Minestra*, Affaire et Potage.
(4) *Dileguascere*, S'évanouir.
(5) *Allogare*, S'établir.
(6) *Cantaro*, Vase précieux et Bassin; *Nasare*, Refuser et Flairer.

Est igitur vis illa tenax reparanda cerebri (1),
Sistere qua possit celeris pensiria mentis.
Ante tamen detur quædam pragmatica victus :
Nam bene Galenus capite de Passerina (2) :
Omnis succidit parvæ medicina dietæ.

CIALDO *secum.*

Αὐτὸς ἔφα (3), cujus cujas de cuja cujaster,
Magnificus (4) paret folium; recitare Sybillæ :
Scoltemus sortes, oracula Delphica partant.

PAPARDELLUS.

Per quadraginta dies jubeo servare dietam.

CIALDO *secum.*

Per quadraginta dies! cappar! bene frollus alloram (5)
Gnoccus erit : pensat pocum dixisse bonhomus.

PAPARDELLUS.

Potet aquam cottam (6), vini vel vitet odorem (7),
Tum pancottini (8) menestram sive stufati
Vix sale conditam. Sopratuttum carne privanto.
Sit companatici (9) taliani libra nienti,
Sit Florentini nulla polpetta (10) rostiti,
Aut Bergamaschi frixata medulla negottæ (11),
Aut mancomalis (12) Romani sola copietta (13);
Vel (14), si svogliatus fuerit, cervella Chimeræ,

(1) Le vers suivant ne se trouve que dans B; mais il est nécessaire au sens.

(2) *Passerino*, Femelle du moineau et Baliverne : cela rappelle le Chapitre des chapeaux que Molière attribue à Aristote.

(3) B; Αφτός ἐφέι, dans A.

(4) *filium*, dans A.

(5) *Allora*, Dans ce temps-là.

(6) *Cotto*, Cuit, Bouilli.

(7) Nous supprimons trois vers corrompus, au moins inutiles au sens, qui manquent dans B :

Nec vero sparagnet aquam, juvat humor [ægrotis,
Atque apprime tenax fuerit; modo cocta bi- [batur,
Sed quid sit vinum, vinum nec nomine norit.

(8) *Pancottino*, Panade; *Menestra*, Bouillon; *Stufato*, Étuvée : s.-ent. *potet.*

(9) *Companatico*, Ce qui se mange avec du pain; *Tagliolini*, Vermicelles plats; *Libra*, Livraison. Le latin de Papardellus n'est pas seulement macaronique, c'est du latin médical, et nous ne sommes pas assez sûr de le comprendre pour vouloir tout expliquer et avoir une grande confiance dans nos explications.

(10) *Polpetta*, Paupiette; *Arrostito*, Rôti.

(11) *nigotti*, dans B.

(12) Probablement un mets romain; *mancosalis*, dans B.

(13) Une petite tranche, de *Colpo* ou *Copia*, ou une petite tasse de *Coppa* : *sola* est encore un jeu de mots; *Sollo*, Mou, Tendre.

(14) *Aut*, dans A; *Svogliato*, Dégoûté.

Aut cervellum entis rationis sive braüræ (1),
Spagnole (2) bollita decem gelatina per horas,
Tum passerinæ pugnus (3) sit clausula cœnæ (4).
Pro steccadento (5) portetur mappa finochi;
Steccabit pariter dentem, ventremque cibabit.
Cum passata dies fuerit quadragesima tandem...

CIALDO *secum.*

Tunc lanternonem (6) pro summa pone fenestra.

PAPARDELLUS.

Tu bene quæ dico (7) punctinum verba fitote.
Segnities nimium veloci est danda cerebro :
Cervelli tardi bissenas sumite dracmas;
Sume vel a bufalo (8), vel a tardo sume somaro;
De poltroneide (9) mezalibram sive deuncem,
De castroneide (10) tantumdem et sanguine fungi,
Et tardæ podagræ miscebis grana triginta
Cum tartaruchæ (11) mizza totaque corada,
Tardigradæque duos passus septemque parolas
Capranicæ (12) vel Massetti bis quinque stiratas;
Tantumdem de prestezza miscebitur illa
Qua seminarius consurgit mane, bonoram
Cum matutinus præteritæ lintea tela
Tenticat (13) et duris præfectus vocibus instat;
Omnia quæ pones mortaro et mixta tritabis

(1) Peut-être de *Bravare*, Bravade, Rodomontade.

(2) A l'espagnole ; *Gelatina*, Gelée de viande.

(3) *Pugno*, Poignée; *Passerina* désignait sans doute en patois vénitien une herbe potagère : nous avons aussi en français une Passerine, mais ce n'est pas une plante alimentaire.

(4) *cœna*, dans A.

(5) *Steccadente*, Curedent; *Mappa* (*massa* dans B) devait signifier quelque part Tige, Branche ou Feuille; *Finocchio*, Fenouil.

(6) *lanternone*, dans A : *Lanternuto*, Décharné, avec un jeu de mots sur *Lanternone*, Grosse lanterne.

(7) Ces deux mots manquent dans A.

(8) *Bufalo*, Buffle; *Somaro*, Ane.

(9) Extrait de *Poltrone*, Poltron.

(10) Poudre de *Castrone*, Imbécile.

(11) *Tartaruga*, Tortue; *Milza*, Rate; *Corata*, Fressure.

(12) Probablement de *Capra*, Espèce de tortue; *Stirare*, Se détirer.

(13) Il faudrait pour comprendre parfaitement ces vers, mieux connaître les usages des séminaires italiens du 16e siècle que nous ne les connaissons. Il y a *matutinis* dans B. *Duro*, Grondeur et Obstiné : peut-être faut-il lire *claris*; il y a dans B *classes*.

Ben bene; per tenuem passabis deinde stamegnam (1),
Inque pignattino (2) tenui, grassedine pleno,
Omnia confundes, modico scolante (3) botiro;
Cuncta finatantum buliant dum dura fiantur,
Tum pilulas facias quantas tibi paret, et ipse
Ogni matina duas Gnoccus vel transglutet (4) unam.
Quod si sic facies, effectum, Macco, videbis :
Nam cerebri virtus iterum revinuta manebit
Et sapiet Gnoccus veluti sapiebat avantum.

CIALDO *secum.*

Gnoccus (5) enim Gnoccum sapiet; nunc solve ducatum.

PAPARDELLUS.

Nunc casæ reliquæ videatur orina malata (6).

MACCO.

Vermicelle, reches orinalum prestiter.

VERMICELLUS.

Eccum.
Usque huc Frappa; Tagliolinus rivavit (7) hucusque;
Hæc est Lasagnæ pars, hæc Maccheronis; at illa
Est Strozzapreti, Pancotti particula illa,
Hæc mea; quod restat Struffoli, Bibulonis avanzum (8).

CIALDO *secum.*

Accortum fantum (9)! permixtas portat orinas.

PAPARDELLUS.

In summa hæc cerebri paret brigata legeri (10),
Pazziæque unum ramum (11) bene sembrat habere :
Hæc igitur morbis istis medicina jubetur.

(1) *Stamigna*, Étamine.
(2) *Pignottina*, Petit pot.
(3) *Scolare*, Égoutter, ou plutôt *Mescolare*, Mêler.
(4) B. La leçon de A, *strangulet*, est corrompue : elle semble venir de *Trangugiare*, Avaler, et voulait sans doute se rapprocher de *Strangolare*, Étrangler.
(5) *Gnocco*, Sot.
(6) *Malato*, Malade : Vermicellus entend un mot qui signifiait dans son patois *Mislata*, Mêlée.
(7) *Arrivare*, Arriver; *imixit*, dans B.
(8) *Avanzo*, Résidu.
(9) *Accorto*, Avisé; *Fante*, Domestique.
(10) *Leggiere*, Léger.
(11) C'est une expression italienne, *Avere un ramo di pazzia* : nous disons en français, *Avoir un grain de folie.*

Ut video, nimia sicchedine Frappa magrescit (1);
Sorbeat ovorum friscorum (2) qualche decinam,
Et de melle bibat quantum bastare videtur.
Zinziberis (3), piperis, cannellæ pittima (4) fiat,
Balneolo mergatur aquæ, sed dico rosatæ.
Ut Tagliolinum sanes, faciesque lavandam (5)
De brodograsso dederit quem pulpa caponis,
Aut grassæ almancum gallinæ sive capretti (6).
Seu mage monganæ (7) caro tenerella vitellæ,
Tum marzolini (8) casei sfrunctumine (9) multo
Ninge super, tum cannellæ super adde pochinum;
Sic Tagliolini cerebellum testa resumet.
Extenuata nimis Lasagna tapina (10) laborat
Et, nisi quam primum sanabit, forte moribit:
Ergo de brodograsso bottagia (11) dentur,
Pectora capponum (12), sforzata brodamina (13); strugientur (14)
Structa (15) super brasas tantum bollire comenzent:
Semper abellasum, donec mancata retornet
Pian pianine illi virtus, propriusque vigorus :
Sæpe bisognabit cinamomi sive (16) canellæ
Pittima, si vitæ volumus retinere Lasagnam.
Forte jacet dure Machero somnoque laborat,
Et quoniam dormire nequit, superatur (17) affannis
Et se travoltat (18) sine dulci nocte reposo;
Ut forzas igitur poverus somnumque repillet (19),

(1) *Magrezza*, Maigreur.
(2) *Fresco*, Frais; *Decina*, Dizaine.
(3), *Zinzibo*, Gingembre.
(4) *Pictima*, dans A, et probablement dans B : c'est un mot italien, Topique.
(5) *Lavamento*, Potion.
(6) *Capretto*, Chevreau.
(7) *Mongana*, Veau de lait.
(8) *Marzolino*, Espèce de fromage, et Du mois de mars.
(9) *sfunctumine*, dans B. Ce mot corrompu semble signifier Râpure; mais nous ne savons à quel autre vocable italien le rattacher que *Franto*, concassé.
(10) *Tapina*, Malheureuse; mais il signifiait sans doute ici Faiblesse, Anémie, de ταπεινός.
(11) *Bottacio*, Flacon; ici Bole.
(12) Des blancs de chapon.
(13) De forts bouillons: *sfozzata*, dans A.
(14) *Struggere*, Réduire : *strugietur*, dans A.
(15) Peut-être *strutta*, de *Strutto*, participe de *Struggere*, Liquéfier, Fondre, qui signifie aussi Lard.
(16) *seu*, dans A.
(17) *suspirat*, dans A; *Affanno*, Inquiétude, Tourment.
(18) *Travoltare*, Tourner.
(19) *Rappigliare*, Reprendre, Recouvrer.

Culcitra de mundis proaturis (1) morbida fiat,
Et quia petitus (2) non illi servit, et ipsos
Ignottire (3) nequit bocconos, fina farina
Rosacea (4) massetur aqua, et sic pasta finetur
Quod queat ægrotus Machero mandare da bassum (5).
Nunc Strozzapreti detur sforzata (6) medela :
In gelido Strozzapretos se frigore versat;
Quo gelido morbo prestum fortasse moribit.
Sit Strozzapreti miatura (7) medesma farinæ
Quam Machero poscit; si vult sanare, bisognat.
Deinde tribus voltis (8) sfregoletur schina mattina;
Sic gelida (9) vires sfregolatæ forte calescent.
Pancocto frustra dabitur medicina spedito (10),
Non illum Hippocrates, non primus in arte Machaon,
Non Esculapius barbatus, Apollo nec ipse
Schiberbus (11) possit Pancocto reddere vitam :
Est nimium mizzus (12), nimium macilentus amigus,
Nec ver passabit, quod gambas ille tirabit.
At Vermicello medicina medesima bastat,
Quæ Tagliolino. Struffolo diversa bisognat;
Struffolus et dulces species et mella rechiedet (13),
Rossolaque ovorum (14) insiemum sbattuta quaranta;
Struffolus in liquido structo (15) vult ipse natare :
Bagnolum (16) hunc facies brasis voltata padella,
Ad pocum ad pocum, donec squaliata (17) liquescant

(1) *mudis proraturis* dans B. Le sens nous semble obscur : *Mundo* signifie Epluchure (Plume?) et *Pro-atare*, Aider, peut-être Utiles. *Morbido*, Moelleux.

(2) Appétit.

(3) *inghiottire*, dans B ; Avaler.

(4) Sans doute comme *Rosato*, Rose ; il y a dans B *borracea*, De bourrache : *massetur*, Soit délayée.

(5) *Mandare da bassum*, Envoyer en bas, Avaler, et Envoyer par en bas, Prendre avec une seringue.

(6) Violente, Active, *Sforzato;* il y a encore ici dans A *sfozzata*.

(7) Bouillie ; *mistura*, Mélange, dans B.

(8) *Volta*, Fois; *Sfregare*, Frictionner doucement; *Mattina*, Matin.

(8) Sc. *miatura* ; *sfregolatæ* vient ici sans doute de *Frugolare*, Aiguillonner, Exciter.

(10) *Spedito*, Expédié et A l'instant.

(11) Rasé, ou peut-être Imberbe.

(12) Usé, Épuisé ; *Mezzo*.

(13) *Richiedere*, Demander.

(14) *Rosso d'uovo*, Jaune d'œuf; *Insieme*, Ensemble ; *Sbattuto*, Battu.

(15) *Strutto*, Lard.

(16), *Bagnuolo*, Bain ; *Padella*, Poële.

(17) *Squagliato*, Fondu.

Omnia : tum Struffolus fri fri frilolante botiro (1)
Scaldetur (2) tantum quantum non pover abruset;
Cum stagionatus (3) erit, removebis ab igne padellam (4)
Atque bonis spetiis sparges et melle biondo,
Zuccareamque nivem rores roseamque pioggiam (5),
Et sic lassabis, donec bollore posato
Dulcis res poterit se (6) rinfrescare pochinum.
Hos (7) non Marsilius doctor, non ipse Galenus,
Non Hippocrates melius sanare potesset,
Ut Papardellus vester sanavit amigus.
Dixi : nunc veniat sugamannus (8) atque bacilus.

MACCO.

Hoc nostri teneas, Ser Papardelle, recordum (9).

PAPARDELLUS.

Ah! non, non, nonum.

MACCO.

Teneas.

PAPARDELLUS.

Non, quæso; da quanum (10),
Accipiam, quoniam forzatis prendere.

CIALDO *secum*.

Guata (11),
Guata modestinum (12), non, nonum prendo; da quanum,
Accipiam quoniam forzatis prendere; guata!

PAPARDELLUS.

Sum vester, vobis me raccomando : valete (*abit*).

(1) La graisse frémissant doucement.

(2) *Scaldare*, Echauder; *Abbruciare*, Brûler.

(3) *Stagionare*, Mettre à point.

(4) Il manque sans doute ici un ou deux vers : les trois vers précédents ne se trouvent pas non plus dans B.

(5) *Pioggia*, Pluie.

(6) Lui, Le; *Rinfrescare*, Raffraîchir.

(7) B; *Nos* dans A.

(8) Essuie-main, *Sugare mano; Bacile*, Bassin.

(9) *Ricordo*, Souvenir.

(10) Donnez cependant.

(11) *Guata*, Voyez, avec un jeu de mots sur *Gatta, Gatto,* Chat et Fin matois : nous dirions en français, Vieux renard.

(12) *Modesto* au diminutif, la petite bouche.

SCENA TERTIA

CIALDO, MACCO, GNOCCUS.

CIALDO *secum*.

Nunc opus est medico Cialdone, sequamur avantum;
Nunc dabis his (1) aliam Cialdonis, Cialdo, recettam.
En ades, en puppi soffiat (2) fortuna secunda (3).
O! bellam trescam aggredior! (*alta voce*) Salvete, Signori;
Non me sfrontatum (4) scostumatumque putetis,
Si sic davantum vobis me ficco (5), præsertim
Non invitatus forasterusque (6); parolam
Dicere desidero, dabitur si copia fandi.

MACCO.

Multo volenterum, dicas!

CIALDO.

Sed, quæso, benignus
Esto mihi. Ad sortem hac strada paulo ante pasabam,
Cum medicus vestro toccabat pulsa malato :
Audivi medicum; audivi, Signore, recettam,
Quam dabat. Ille (7) senem pensabat habere mattezzam;
Fallitur (8), et quæso perdonet talibus absens
Magnificenza sua : senior namque iste, matitus
Qui nunc stimatur, plus illo est, crede, saputus (9),
Et, nisi nunc potius vellem monstrare provando
Quam cicalando (10) medici mendacia falsi,
Arguerem multis omnem falsam esse recettam,
Illum ipsum pazzum (11) plus impazzescere ; verum hoc
Nolo mihi credas, grandus Signore, priusquam

(1) B; *hic*, dans A.
(2) *Soffiare*, Souffler : *soffia*, dans A.
(3) Les deux manuscrits ont *secundæ*.
(4) *Sfrontato*, Effronté; *Scostumato*, Mal élevé.
(5) *Ficcare*, Arrêter.
(6) *Forastiere*, Etranger.
(7) B; *illi*, dans A.
(8) B; *Fallit*, dans A.
(9) *Saputo*, Avisé, De bon sens.
(10) *Cicalare*, Parler longuement.
(11) *Pazzo*, Fou; *Impazzare*, Être fou.

Sanatum reddam quem vobis ille spacciavit (1),
Post, ut concedam, quod non concedo, medelam
Illius esse bonam, quam longaniente (2) demancam
Quamque malagevolam (3). In summa, si vultis, adessum
Nunc ego guaribo (4); jubeas modo velle, potebo :
Nunc ego, nunc, inquam, poverum guaribo malatum.

MACCO.

Experire licet; quod si guaribis, ut inquis,
Mercedem, Bonhome, bonam toccabis avantum (5).

CIALDO.

Gratia sola mihi bastabit vostra, Signore.

MACCO.

Gratia quam chiedis, semper parecchiata (6) fuebit;
Mercedemque (tuam) ut referas vult quoque doverum.

CIALDO.

Hanc medicus pensat pazziam, somniat; ista
Non, altrimentum (7) ut dixi, pazzia vocatur
A medicis doctis, verum maginatio : morbus
Hic est qui poveros homines soventer afferrat (8),
Illos præsertim quibus est soverchius (9) humorus,
Et caput est debilum, qui sic gagliarditer (10) illis
Appigliat (11) sese, quod non staccare potestur,
At bene cum sese serravit (12), et altus inhæsit
Mille cosas vanas, penseria (13) mille revoltat,
Et fantasias forzat maginare malatum
Ridiculas, pazzas, stabiles fundamine nullo,
Et possem multas tibi nunc contare decinas

(1) *Spacciare*, Expédier pour l'autre monde. Les trois vers suivants manquent dans B et sont certainement corrompus.

(2) *Lunganiente*, Absolument; *Manco*, Défectueux, Impuissant, avec un jeu de mots sur *Nientedimanco*, Néanmoins.

(3) *malagevola*, dans le manuscrit; *Malagevole*, Dangereux.

(4) *Guarire*, Guérir : peut-être faut-il lire *Hunc*.

(5) B; le vers est défectueux dans A : [sum. Non mercedem, Bonhome, tuam perdebis ades-

(6) *Apparecchiare*, Préparer.

(7) *Altrimenti*, Autrement.

(8) *Afferrare*, Saisir, Frapper.

(9) *Soverchio*, Excessif; *Umore*, Humeur, Lymphe.

(10) *Gagliardo*, Capricieux, Bizarre.

(11) *Appigliare sese*, S'attacher; *Staccare*, Détacher.

(12) *Serrare se*, S'établir, S'implanter.

(13) *personas*, dans A: tourne et retourne, *Rivoltare*.

Illorum quos ferravit (1) maginatio talis,
Quod se (2) pensabant (guarda, fantastica morbi
Conditio !) dorso bastum portare somari,
Aut longum longum se sperticasse (3) nasonem,
Et nunc vettinam (4), nunc diventare bocalum.
Imo de quodam memini qui tantulus esset,
Quantum Pipinus, vel parvulus ipse Naninus (5),
Qui pro scaccorum posset servire pedina (6),
Et tantum (7) sese maginaverat esse gigantum,
Quantus ab hac banda (8) finum tôccaret ad altum (9);
In pratis, quoniam casam bastare nigabat,
Semper dormibat, montemque pigliare volebat;
Pro guanzalino (10) montagnam, dico, volebat
Prendere, quando illum somnus de nocte ferebat;
Sub naso mandras (11) pegoras recubare putabat :
Amiculos tantum slonigatos esse dolebat,
Quod fardent, credo, plus quam millanta stivalos (12),
Sed quid plura? Tibi rompo parlando cerebrum;
Hic, quoniam maginare facit maginatio, morbus
Dicitur a vera haud multum discosta (13) pazzia.
Hanc sortem morbi tali sanare manera
Costumant medici qua me sanare videbis.
Oportet menare (14) bona quæcumque malatus
Dixerit : imprimis non contristare bisognat;

(1) Apocope (*Afferrare*), comme *Maginatio* et *Maginare*.

(2) B ; *sibi*, dans A.

(3) Ou qu'il a été affligé d'un nez long comme une perche : *Sperticato*, Long comme une perche.

(4) *Vetta*, Branche, ou *Vette*, Lévier.

(5) Probablement un nom propre; il y a dans B :
Quantum Masettus vel nannulus ille Baptista.

(6) *Pedina*, Pion.

(7) *tantus*, dans B ; *tamen*, dans A.

(8) qu'il toucherait de ce bas monde au plus haut du ciel : *Banda*, Côté.

(9) Le manuscrit A indique une lacune de six vers, et le manuscrit B en a sept. Les deux derniers sont, comme il arrive souvent, trop corrompus, pour que nous puissions les rétablir ni même en deviner le sens.

(10) *Guancialetto*, Petit coussin.

(11) *Mandra*, Troupeau ; *Pegora*, Brebis.

(12) Ce vers semble signifier : Parce qu'ils salissent, je crois, plus que mille paires de bottes; mais il pouvait aussi sans doute s'entendre des animaux cachés dans la laine des brebis (*slanegati*) qui piquent plus que mille aiguillons.

(13) *Discosto*, Eloigné, Différent.

(14) *Menar buono*, Approuver et Mener à bien, Réaliser.

Sic secundando pazzus passabit humorus (1).
Inde fit ut medici *regem dominumque* frequenter
Hunc morbum vocitent, velut vocat ipse Galenus;
Hippocratemque legas capite De passiazzia (*sic*).
Nunc ergo quidquid dicit dicamus, et ipsi
Quod negat ille simul, Signori, negemus oportet :
Denique cuncta suo vadant mandata volero (2).
Vis igitur provam faciam?

MACCO.

Deh! gratia (3). Credo :
Non (4) homus es, potius cœlo delapsus ad istum
Meschinum (5), ut cerebrum illius tornaret a casaro.
Atque hunc ipse quidem morbum, Bonome, soventer
Et novi, et video, et nostra benspessiter (6) urbe
Corripitur tali morbo qualchunus ogn'hora.
Attamen ut (et?) morbum et nomen nescimus, et artem
Sanandi, nec adhuc morbi retrovata medela est,
Quare si alcunam nobis (7) præstabis aitam,
Et tibi, si bastat animus, tibi juro daverum,
Hac, Bonome, cito poteris riccare citada.

GNOCCUS *secum.*

Mo cancar! Troppo strologus nunc iste dimorat. (*alta voce*).
Mo! Si non prestum facies dovine, sturabo.

CIALDO (*Gnocco*).

Accedam, sanabo. (*Macconi*) Provam, Missere, videbis.
Verum tantostum quando revenisse parebit,
Parlabit mecum veluti si (8) noverit ante;
Ne vos attonitos faciat meraviglia talis,
Hæc sunt sanandi prestum signalia morbi.

(1) Notre manuscrit indique ici une lacune de huit vers; l'autre copie n'en donne que six qui, comme on va le voir, forment un sens complet.
(2) *Volere*, Volonté.
(3) *degratia*, dans A.
(4) *Nunc*, dans A.
(5) *Meschino*, Malheureux : nous disons aussi d'un insensé, que sa cervelle a déménagé.
(6) *Benspessiter*, Bien souvent.
(7) B; *prestum*, qui se retrouve deux fois plus bas, dans A.
(8) B; *me*, dans A.

GNOCCUS.

Ni dessum, dessum decima hæc buffola venit,
Strologe, sturabo : decimam da, dico, buffettam.

CIALDO (*Gnocco*).

Vis dem buffettam. (*aliis*) Vereor toccare bonomum,
Nam senior nimium paret venerabilis : altrus
Ex vobis potius.

MACCO.

Bussa, Raviole, buffettam.

CIALDO (*Raviolo*).

Expecta. (*Macconi*) Quomodo dicas signore vocatur?

MACCO.

Gnoccus, et hoc nomen credo posuisse Sibyllam (1);
Nomina conveniunt moribus ista suis.

CIALDO.

Do bussam; (*Raviolus bussat*) to! Gnocche, venit chieduta buffetta.
Tu, discede viam. Meministi, cuncta fiantur [(*Macconi*)
Quæ jubet, atque secundemus tantisper humorem.

GNOCCUS.

O! tandem benedicta venit tartufola; dicas,
Strologe; Parnassum quando veniemus ad istum
Et (*l.* Ut) barbaiannum Merlinum cernere possim?

CIALDO.

Imo in Parnasso adessum, Signore, trovaris.

GNOCCUS.

Dicis daverum?

CIALDO.

Verum verissime.

GNOCCUS.

Quæso;
Solve pedes, oculos aperi; tu, detrahe bendam.

CIALDO.

Adessum solvam, aspettes. (*aliis*) Discedite, namque

(1) B; *Sybillæ* dans A : *Gnocco*, signifie Sot, Niais.

Non potero montem Parnassum hunc esse probare.
Cedite tantisper; tornabitis inde fra pocum,
Sed travestiti Musarum veste; sapetis.
Sumere tu poteris Clio, Missere, zimarram,
Et tu Thersicoræ poteris vestire gonnellam;
Maschera nascondet tibi vultum Calliopeia;
Tu, Phœbi poteris tecum portare liutum (1).
Gite viam (2); per vos facietis cætera : vestræ
Discretioni penseria cuncta remitto;
Et cum phischiabo (3), foras venietis ognuni.
Quid vultis? Malattia senis fantastica vestri est,
Sic nos oportet fantasticare medelam (4).
Orsu (5)! Gnocche, pedes solvamus; Gnocche galante,
Gnocche valens, verum cum quodam carmine nodus,
Gnocche, pedum solvendus erit, cum carmine quodam.
Solvite de pedibus, mea carmina, solvite nexum.

Pampolo roncata flammata
succina, scaletta sabutta
barba che naso
barba bastasa
cutta cuttina
sola solina
tenere scate tatite
bà bà bà
Ca ca ca
Cutta cutta cutta (6).

Solvite de pedibus, mea carmina, solvite nexum.
(*Si repetono l'istesse parole tre volte.*)

(1) Le manuscrit indique ici une lacune de trois vers qui manquent aussi dans l'autre copie, mais le sens est complet.

(2) Préparer la voie, comme *Gittar un ponte*; mais *Gittar via* signifie aussi Rejeter, Rebuter.

(3) Je sifflerai, *Fischiare*.

(4) Que voulez-vous? Puisque votre vieillard est atteint d'un mal imaginaire, il faut bien imaginer aussi un traitement chimérique. Nous rejetons du texte quatre vers, certainement corrompus, qui ne se trouven pas dans l'autre copie :

Doh! sciagurate senex, busiarum mille (*l.* millia) decem
Dixisti Cialdo, nec res duceretur a caput
Quot busiarum miliones millia dices :
Suppostam; confessabis te deinde domanum.

(5) C'est de l'italien : Or ça! Allons!

(6) Comme la plupart des paroles ma-

GNOCCUS.

Mo! quid ni cantas? Mo! si strigonismata (1) parent!

CIALDO.

Gnocche, tace! Ne disturbes mea carmina, quæso :
Solvite de pedibus, mea carmina, solvite nexum.
Cutta cutta cutta
ba ba ba
ca ca ca
pevere scate catite
sola solina
cutta cuttina
barba bastaso
barba che naso
luccina scaletta sabutta
pompolo limmata flammata
ca ca ca
ba ba ba
cutta cutta cutta
besci besci besci.
Cedite, solvuntur; mea carmina, solvite nexus.

GNOCCUS.

O, o, o, grandum miraculum! Carmine vostro
Vincla soluta cadunt.

CIALDO.

Surgas, valorose Gnocchine (2),
Toca manum strologo; in pedibus sta, Gnocch[in]e, dirittus!

GNOCCUS.

Ecco me in farsettum (3); quam lestum cerne sgambettum (4)!

CIALDO.

O lestum fantum (5)! De plumbo gattus appares;
Fac aliam voltam (6), quæso; fac, Gnocche, sgambettum!

giques, ces mots ne forment probablement aucun snes et sont différents dans l'autre copie.

(1) Sorcellerie, Charme; *Stregonaccio*.

(2) A avertit encore ici le lecteur qu'il manque un vers; nous le copions dans B.

(3) Pourpoint; *Farsetto*.

(4) Vois comme je remue lestement le jambes : *Sgambettare*.

(5) *Lesto fante*, Le leste sauteur et Le fin matois : On dirait un chat de plomb.

(6) Encore une fois et Un autre tour de souplesse.

GNOCCUS.

O! o! Aiutum!

CIALDO.

O! Poverette, cadisti.

GNOCCUS.

Ahime! Sum mortus, sum fracassatus affatum (1).

CIALDO.

Quomodo casisti? Fecisti, Gnocche, cobellum (2).
Te transcuratum (3) dementecatio cepit (4),
Solvere prima tuos oculos bendamine strictos.
Horsu! dum solvo, tantisper, Gnocche, resede;
Nunc etiam quædam cantabo carmina; zittum (5)!
Benda mei Gnocchi, dum solvo lumina, cade;
Si tibi sum cordi, redeat sua rebus imago.
Carne face buffata berta beffana
raglia bastate
crescito nase
nase nasinum
berta bocchinum.
(*Si repete di nuovo l'istesso.*)
Sibila dum mitto, ex oculis bendamina caschent (6)!
Non oculi caschent! Dico, bendamina caschent!
Nec nasus caschet: sed, si vult crescere, crescat!
Non (7), nec nasonus crescat, nam crevit avanzum.
Bertha bocchinum
raglia bastate;
sibila mitto:
phys, phiis, phys! (*Si fischia.*)

(1) Tout-à-fait; *Affatto*.

(2) Probablement Culbute, Saut périlleux : il y a dans B *rupisti covellum*, que nous n'entendons pas.

(3) *Trascurato*, Étourdi, Distrait, avec un calembour sur *Scurato*, Qui n'y voit pas.

(4) *cæpit*, dans le manuscrit. Le sens ne semble pas complet : Il faut d'abord détacher le bandeau qui te ferme les yeux.

(5) *Zitto*, Silence!

(6) *Cascare*, Tomber.

(7) Par conjecture : *Sed*, dans les deux manuscrits : *nasonus* signifie ici comme *Nasone*, Extrémité des vrilles de la vigne.

SCENA ULTIMA.

CIALDO, GNOCCUS, PHOEBUS ET MUSÆ APOSTICCIÆ.

CIALDO.

Audis, Gnocche? (*secum*) Sonum paret sensisse liuti;
Certe erit hic Phœbus. (*Alta voce*) Surgas, et lumina pandas!
Benda soluta cadat! Phœbus venit, ecce chitarram;
Audis? Sta rittum!

GNOCCUS.

Miraculum, grande miraculum (1)!
Miraculum, grande miraculum!

CIALDO.

Gnocche, sta; zittum (2)!
Aspettes finem!

PHŒBUS APOSTICCIUS (3).

Cantono (4) stemus in isto.
Pian pianum caminate viam; veniemus adessum!

(*Cahit ad liutum.*)

Credat hoc quisque pisonellus (5)! ille
qui dabat bertam (6) goffarutus (7) altris,
sentiet nasum sibi plus cucuzza (8)
longius esse,

Cum bona capa sine se videbit,
cum sibi bursam simul et (9) gabanum,
cum sibi scarpas rapuisse latrum
sentiet unum (10)!

(1) Le vers a une syllabe de trop : peut-être faut-il lire *miraclum* comme *Periclum*.
(2) B; *rittum*, qui se trouvait déjà deux vers plus haut, dans A.
(3) Le sens nous fait commencer ici le rôle du pseudo-Phœbus.
(4) *Cantone*, Côté, Place.
(5) Probablement de *Piccione*, *Piccionello*, Pigeon, Niais.
(6) *Berta*, Attrape, Niche.
(7) *Goffo*, Sot: *goffarellus*, dans B; *goffautus*, dans A; mais la forme que nous avons préférée est nécessaire pour la mesure et se retrouve un peu plus bas dans B.
(8) *Cucuzza*, Tête et Citrouille.
(9) B; *sibi cum*, dans A.
(10) B; *illum*, dans A.

Credat hoc quisquam! mammalucus ille,
ille merlottus salis absque mica,
credulus latro (1) manet in giuppetto,
absque biretto.

Et suam robbam videt esse toltam;
insuper toltam (2) canit hac (3) chitarra;
audit et spettat mihi, post Cocaium
quærit aloccum.

GNOCCUS.

Strologe, cum fuerit stradam passata brigata,
Merlinum prestum, barbaiannumque trovemus.

CIALDO.

Exquiram (4), si vis, ex istis. Dicite, quæso,
Possemus per te quemdam retrovare Cocaium,
Cui tu, Calliope, tolsisti irata figuram,
Et barbaiannum fecisti?

CALLIOPE.

Quem mihi narras
Cocaium?

CIALDO.

Cui tolsisti irata figuram.

CALLIOPE.

Quid dicis?

CIALDO (*humili voce*).

Deh! surdus Homo, dic quicquid occurrit
Aut dicas planum quo possim fingere quicquam. (*alta voce*)
Præbeo, dic, aurem. Merlinus dunca morivit;
Ille igitur morivit Merlinus, maximus ille
Bufonus, quem tu gufonem (5), Musa, fecisti.

CALLIOPE.

Sic moruit tristus, nam non bastaverat illi

(1) *Latro* signifie aussi Vilain, Sale; *Giubbetto*, Pourpoint.

(2) *Tolta*, Larcin et Ami.

(3) Peut-être, malgré la leçon des deux manuscrits, faut-il écrire *hæc*.

(4) B; *Quæras*, dans A.

(5) B; *gufone*, dans A.

In barbaiannum propriam cangiasse figuram,
Propter misfattos (1), quos ille mai semprum
Hic in Parnasso et sacro faciebat in hermo (2),
Vita nisi pariter cum forma tolta fuisset.

CIALDO.

Sentis, Gnocche, inter mortos Merlinus abivit,
Musarum nam sacra cohors irata mazavit (3).
Indarnum cercas illum : tornemus a casam ;
Est satis ut, Gnocche, velis ; tornabis adessum.
Gnocche, velis ; dic, Gnocche, volo.

GNOCCUS.

Volo.

CIALDO.

Cerne benbenum ;
En locus ille prior, quo nos partivimus ante,
Cum te sublimem portavit in aere carmen (4).
Cerne benum ; cognosce locum : non dessus (5) apparet ?

GNOCCUS.

Est dessus certe. Proh ! Quanta potentia linguæ !
Quanta tua est virtus ! Quantus, Domine (6), valorus !
Omnia maffe potes.

CIALDO.

Quid dixi ? Nonne potebo
Quam tu cercabas nunc retrovare faccendam ?
Verum ubi cappa mea est (7) ? Ubi sunt tuae, Missere (8), robbae ?

GNOCCUS.

Mo cancar ! Nimium constat mihi tanta prodezza.
Quis mihi gabbanum ; bursam quis mihi sustulit ? Ola !

CIALDO.

Quis mihi spelatam (9) cappam ? Mihi tanta prodezza
Nunc nimium valuit : mo si.

(1) *Misfatto*, Méfait.
(2) *Ermo*, Solitude.
(3) *Mazzare*, Assommer, Tuer.
(4) B ; il y a dans A :
In quo te nostro ciurmavi carmine, cerne.
(5) *Desso*, Le même.
(6) B ; *dovine*, dans A.
(7) B ; *manet*, dans A.
(8) *misere tuæ*, dans le manuscrit.
(9) *Spelato*, Pelé, Usé, et *Spogliato*, Volé.

GNOCCUS.

Tua cappa cobellum (1),
Sed mea robba valet plurimum.

CIALDO.

Ne, Gnocche, lamentes;
Latronem retrovabo canem, retrovabo sasinum,
Et veluti amisi retrovabo carmine cappam.
Interea tornes casam, nam stare stafoggiam (2)
Non est, Gnocche, bonum, ne burlæ causa fiaris
Atque aliquem capias spoliatus veste catarrum.

GNOCCUS.

Recte mones; quæso, vestem bursamque retroves.

CIALDO.

Trovabo, dico; redeas : sta supra parolam (3).

GNOCCUS.

Sed mecum desinare veni, prandebimus una.

CIALDO.

Non equidem aspernor invitum, namque famesco. (*secum*)
O Cialdo, Cialdo, furbus, trincatus (4) affattum!

GNOCCUS.

Perge, veni, sequeris.

CIALDO.

Venio, Signore, va pianum. (*Gnoccus abit*)
Nunc aliud cancar restat rosicare (5), trovandæ
Sunt robbæ : interea cœnemus; cedite, curæ,
Cedite; post, cosam, Cialdo, pensabis ad istam (6).
Ibo cœnatum (fatigavi dire carotas),
Atque hunc, ut cœpi, pergam pelare (7) polastrum :
Merlottum (8) dico nostrum, dum dico polastrum.

(1) *covellum*, dans B; *Cova*, Écaille; mais ce mot rappelait aussi probablement le nom en patois de quelque menue monnaie.

(2) *Esta*, Cette et *Foggia*, Manière, comme *Stamani* et *Stanotte*.

(3) Fic-toi à ma parole.

(4) *Trincato*, Rusé, Matois, et part. passé de *Trincare*, Boire, Lamper.

(5) *Rosicare*, Ronger, avec un jeu de mots, *Rossicare*, Rougir.

(6) *coenam* et *istum*, dans B.

(7) *Pelare*, Plumer; *Polastro*, Poulet.

(8) *Merlotto*, Jeune merle et Niais.

EPILOGUS (1).

Statis a(d) guardandum (hunc?) grates qui reddat adessum (2),
me mittunt vobis ringratiare modo.
Sed cur ringratiem? Cialdon, Struffolumque provastis,
Raviolum, Maccon, et mea panza gemit.
O! bellam cosam socios (socium?) far stare de foras,
dumque (3) merendatis (4), ne pipitare quidem!
Venibam bellas vobiscum fare parolas;
gula sed obstructo gutture verba negat.
Ergo bisognus erit medicum retrovare da bassum
et master Jacobus pharmacopola siat.
Is mihi bagnolum flavi de succo chiarelli (5)
et polastrelli (*cetera desunt*).
Tunc dabit impaccium nullum, mihi credite, gula,
atque inuncta ultro verba liquore fluent,
Et grandes venient pleno de gutture grates,
et veniet grato e pectore grata Charis.

(1) Cet épilogue manque dans B.

(2) Vous qui restez pour voir qui vous remerciera de votre bienveillance.

(3) *Dunque*, dans le manuscrit.

(4) *Merendare*, Faire la collation, et *Pipitare*, Boire un coup; mais il y a sans doute un double sens : *Merendone*, Butor, et *Pippione*, Badaud.

(5) *Chiarella*, Vin trempé; mais sans doute il y a encore ici un calembour : *Chiarello* doit être une espèce de raisin ou le nom d'un cru renommé.

FIN.

ERRATUM.

Page 381, ligne 3 : intelligence, *lisez* indépendance.



TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Philosophie du Budget, 2 vol. in-8°. 15 fr.

Histoire de la poésie scandinave. Prolégomènes, in-8°. 8 fr.

Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification, in-8°. 5 fr.

Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle, in-8°. 8 fr.

Poésies populaires latines du moyen âge, in-8°. 8 fr.

Poésies inédites du moyen âge, in-8°. 8 fr.

Origines latines du Théâtre moderne, avec introduction et notes, grand in-8°. 8 fr.

Mélanges archéologiques et littéraires, in-8°. 8 fr.

Essai philosophique sur la formation de la langue française, in-8°. 8 fr.

La Mort de Garin le Loherain, poëme du douzième siècle, publié pour la première fois d'après douze manuscrits, in-8°, papier de Hollande, tiré à petit nombre. 8 fr.

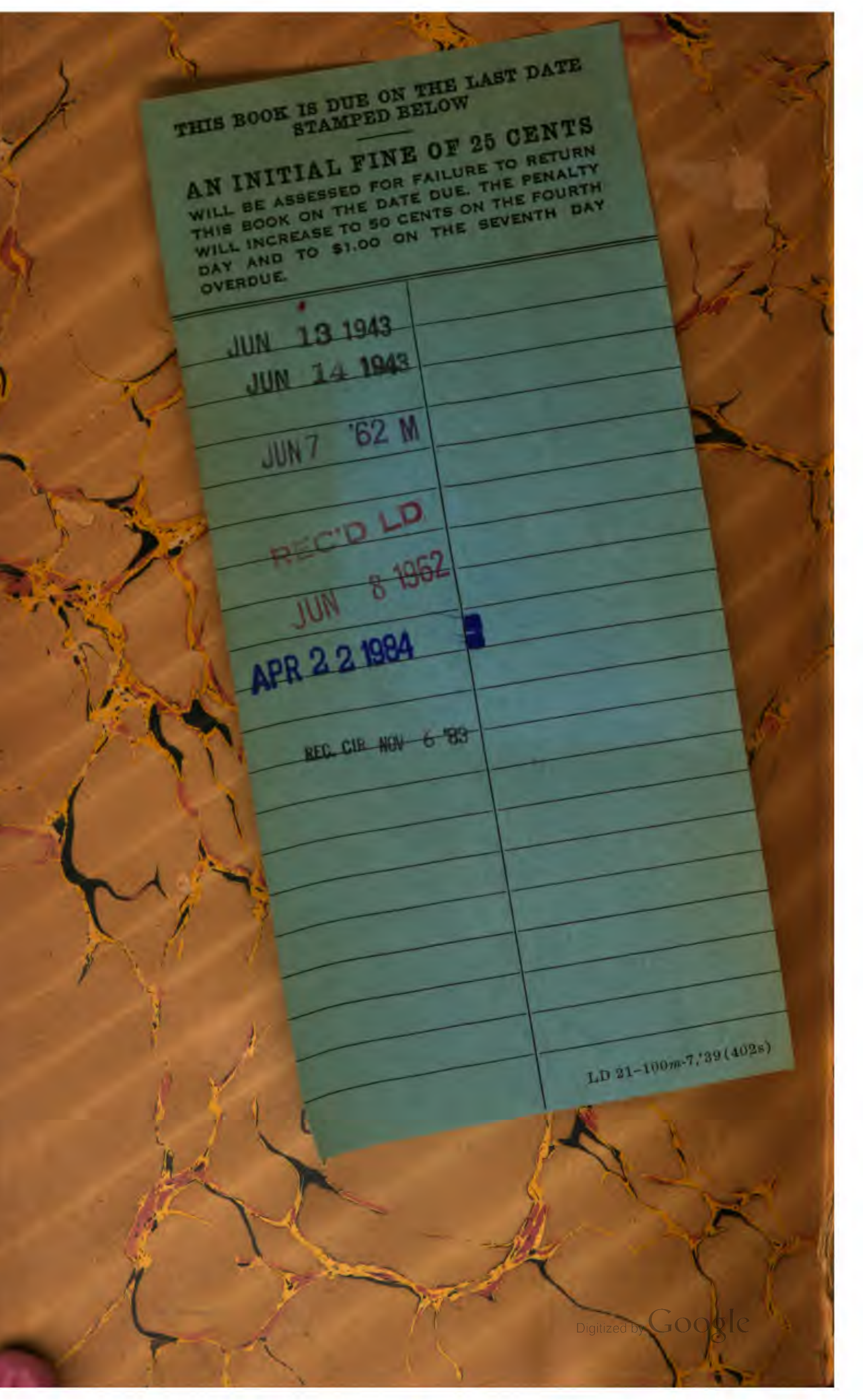
(Troisième volume du Roman de Garin le Loherain.)

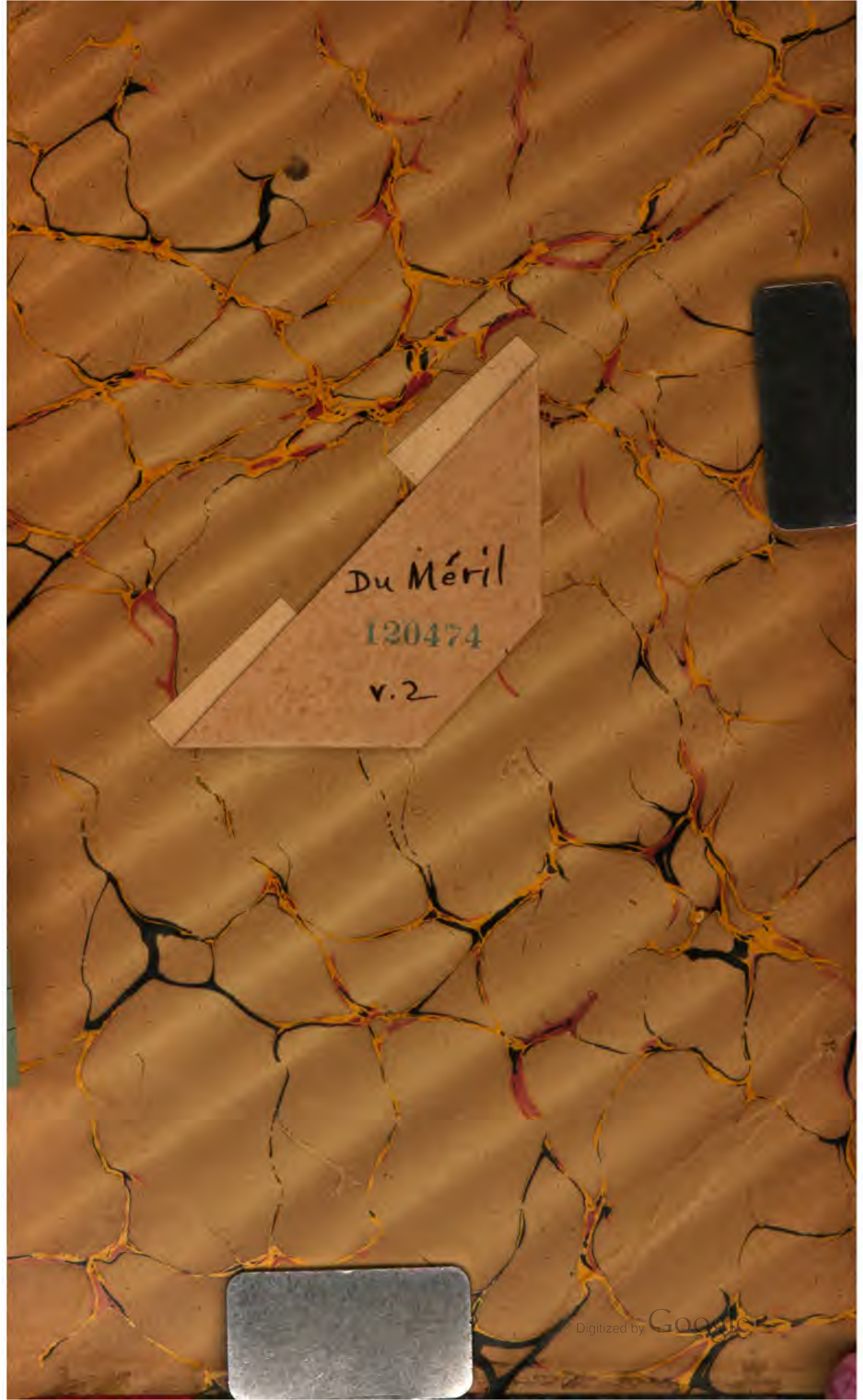
Dictionnaire du Patois normand, in-8°. 7 fr.

Floire et Blanceflor, poëme du douzième siècle, avec introduction et glossaire, in-16. 5 fr.

Études sur quelques points d'Archéologie et d'Histoire littéraire, in-8°. 8 fr.

Paris. — Imp. P.-A. Bourdier, Capiomont fils et Cie, rue des Poitevins, 6.


THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW
AN INITIAL FINE OF 25 CENTS
WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN
THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY
WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH
DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY
OVERDUE.
JUN 13 1943
JUN 14 1943
JUN 7 '62 M
REC'D LD
JUN 8 1962
APR 22 1984
REC. CIR. NOV 6 '83
LD 21-100m-7,'39(402s)
Digitized by Google


Du Méril
120474
v. 2

